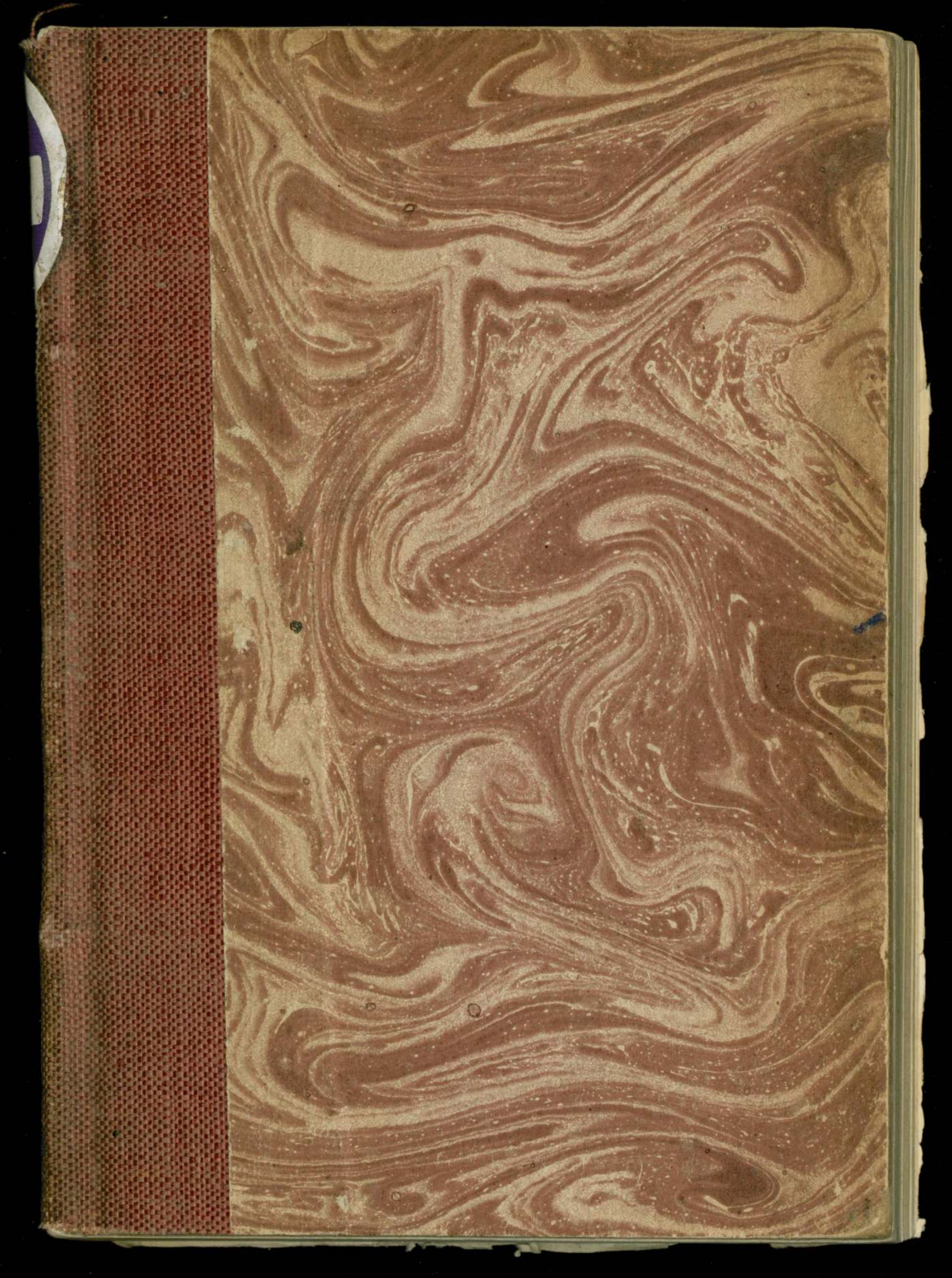


LA MUSIQUE ACTUELLE
EN ITALIE







MISSION DU GOUVERNEMENT FRANÇAIS

I

LA MUSIQUE ACTUELLE EN ITALIE

Conservatoires, Concerts, Théâtres Musique Religieuse

Avec 55 Portraits, Vues et Plans hors texte

par

EUGÈNE D'HARCOURT



Prix : 5 Francs



PARIS

F. DURDILLY (Ch. Hayet, succr)
Éditeur
11 bis, Boulevard Haussmann

LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, rue de Seine, 33

AVANT-PROPOS

Dans le courant de l'année 1904, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts me confiait une mission ayant pour objet l'étude des manifestations actuelles de l'art musical dans divers pays d'Europe, notamment en Italie ; c'est par ce pays que j'ai commencé.

Venant de la Côte d'Azur, je visitai d'abord Gênes, puis le nord de la péninsule et je redescendis, ville par ville, jusqu'en Sicile.

Je viens dire aujourd'hui ce que j'ai vu et ce que j'ai appris au cours de mon voyage et j'essaierai, au fur et à mesure, d'indiquer les divers avantages que nous pourrions, je crois, nous assimiler.

Notre ambassadeur auprès du Quirinal, M. Camille Barrère, facilita singulièrement ma tâche et Son Excellence le ministre italien Orlando voulut bien me remettre une lettre d'introduction qui me fit ouvrir toutes les portes : l'accueil que je reçus partout fut des plus gracieux et des plus amicaux.

Grâce enfin à la recommandation de M. Nisard, notre ambassadeur auprès du Vatican, j'obtins la fa-

veur privilégiée d'une audience particulière de Sa Sainteté Pie X, qui daigna m'entretenir de la délicate question de la musique religieuse.

Puissent les présentes notes justifier de la confiance qui m'a été accordée.

Eugène d'Harcourt.

Décembre 1906.

DIVISIONS DE L'OUVRAGE

I. — Gênes 1
II. — Turin. 17
III. — Milan. 37
IV. — Piacenza 91
V. — Brescia. 95
VI. — Vérone. 109
VII. — Padoue. 113
VIII. — Venise 115
IX. — Ferrare. 129
X. — Parme 133
XI. — Bologne 149
XII. — Ravenne. 165
XIII. — Rimini. 173
XIV. — Pesaro. 175
XV. — Florence. 187
XVI. — Rome 205
XVII. — Naples. 241
XVIII. — Messine 259
XIX. — Catane 263
XX. — Palerme 271

I. — GÊNES

(234.000 habitants).

(*A*) CONSERVATOIRE.

L'importance musicale de Gênes n'est plus actuellement en rapport avec sa population toujours croissante, ni avec l'activité qui préside au développement incessant de son industrie et de son commerce.

M. Polleri, le directeur du *Civico Istituto Musicale* « *Nicolas Paganini* » m'en a fait toutes ses doléances.

L'art musical est peu cultivé et surtout peu étudié à Gênes. A part les pianistes et un certain nombre de violonistes, il n'y a qu'un petit nombre d'élèves au Conservatoire, où d'ailleurs tous les instruments ne sont pas enseignés.

M. Polleri, organiste de talent, cumule les fonctions de professeur d'orgue et de professeur de chant. Comme professeur d'orgue, il a beaucoup de loisirs ; comme professeur de chant proprement dit, il en au-

rait presque autant, s'il ne se consacrait pour ainsi dire entièrement à ce qu'il appelle la culture générale musicale, et qu'on nomme habituellement, en Italie, la classe de *canto corale*, chant choral.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cet enseignement, très en faveur dans toute la péninsule et dont nous n'avons malheureusement pas l'équivalent dans nos Conservatoires. Voici à peu près en quoi il consiste : les premiers principes de la musique et du chant, beaucoup de solfège et des exercices d'ensemble. Il s'adresse principalement aux ouvriers et employés. Souvent, dans les villes de moyenne importance, c'est l'école des choristes du théâtre.

Les classes de « canto corale » sont fréquemment mixtes. En tout cas, les classes d'hommes et de femmes sont réunies pour les exécutions.

M. Polleri parvient, non sans peine, à donner chaque année deux ou trois séances orchestrales. Les séances vocales sont un peu plus fréquentes.

Le Conservatoire de Gênes est installé dans un vieux couvent, local d'ailleurs très peu confortable ; il reçoit une subvention annuelle de 20.000 francs. L'enseignement n'est pas absolument gratuit, ce qui est l'habitude en Italie ; chaque élève doit payer une taxe qui varie entre 20 et 50 francs par an. Les indigents en sont exonérés.

L'apathie actuelle des classes élevées, à Gênes, pour tout ce qui concerne l'art musical, est vraiment très curieuse. Le grand théâtre, comme nous le verrons tout à l'heure, a le plus souvent ses portes closes et les grands concerts sont presque inconnus.

La musique symphonique ne les intéresse d'ailleurs

GÊNES. — Théâtre Carlo Felice.



en aucune façon et le directeur Polleri craint qu'il n'en soit encore longtemps ainsi. Il me rappelait que le célèbre chef d'orchestre allemand Nikisch, de passage à Gênes avec son admirable phalange d'instrumentistes, n'avait pu réunir qu'un très petit nombre d'auditeurs, et ce fait lui paraissait aussi significatif que décourageant.

Les Conservatoires italiens sont, en général, placés sous le vocable de quelque célébrité musicale. Celui de Gênes s'appelle « Paganini », parce que l'illustre violoniste était génois. Le violoniste Sivori était également génois.

(*B*) THÉATRES.

Le *Carlo Felice* est un des très beaux théâtres d'Italie ; c'est aussi l'un des plus grands ; il est magnifiquement situé sur la place de Ferrari au centre de la ville et appartient à la municipalité.

Il a été construit en 1828 par l'architecte Carlo Barabino et restauré d'abord en 1860, puis en 1892.

La hauteur de la scène, du plancher au gril (1), est de 27 mètres, la hauteur du cadre 13 mètres, sa largeur 13 m. 50, la profondeur de la scène (y compris

(1) Le gril est le plafond à claïrevoie qui se trouve au-dessus de la scène et sur lequel sont établis les treuils et tambours où s'enroulent les cordages et fils qui servent à enlever, (*appuyer*) ou abaisser (*charger*) les rideaux ou toiles. Il y a souvent deux ou trois grils superposés.

le proscenium (ou avant-scène) et le retropalco (ou arrière-scène), 39 mètres, sa largeur disponible pour la décoration 21 mètres, et il y a 3 m. 50 de dessous.

Remarquons, dès à présent, qu'en général dans les théâtres italiens les dessous, sont très peu profonds.

Voici maintenant, comme point de comparaison, les dimensions du Grand Opéra à Paris. Elles m'ont été données par M. Antoine Bovagnet, son habile chef-machiniste, auquel je dois également beaucoup de détails de construction théâtrale.

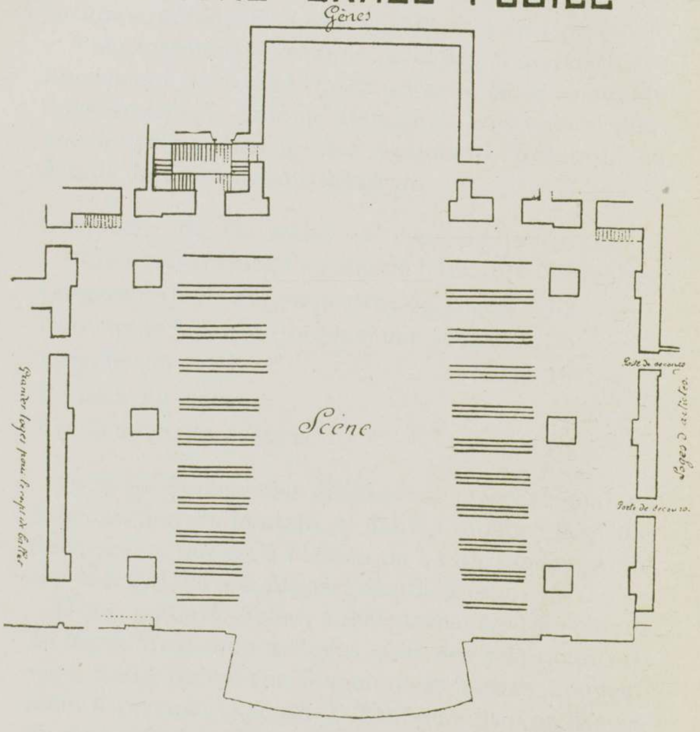
Longueur de la scène (y compris le proscenium et jusqu'au mur du lointain):	28 mètres
Largeur de la scène (jusqu'au nu des cases):	32 —
Hauteur de la scène (du plancher au gril):	35 —
Largeur du cadre....................	16 —
Hauteur du cadre....................	14 —
Profondeur des dessous................	15 —

Cette profondeur des dessous est prise au mur de face : au mur du lointain, il faut y ajouter la pente de la scène, qui est à l'Opéra de 5 0/0, tandis qu'elle est de 3 0/0 dans la plupart des théâtres.

Il y a, au *Carlo Felice*, 1.800 places, dont cinq rangs de loges. Beaucoup de loges sont des propriétés privées, usage italien sur lequel nous aurons fréquemment à revenir. Quant aux 200 fauteuils d'orchestre, ils sont tous à la disposition de l'impresario pour la location ou pour l'abonnement.

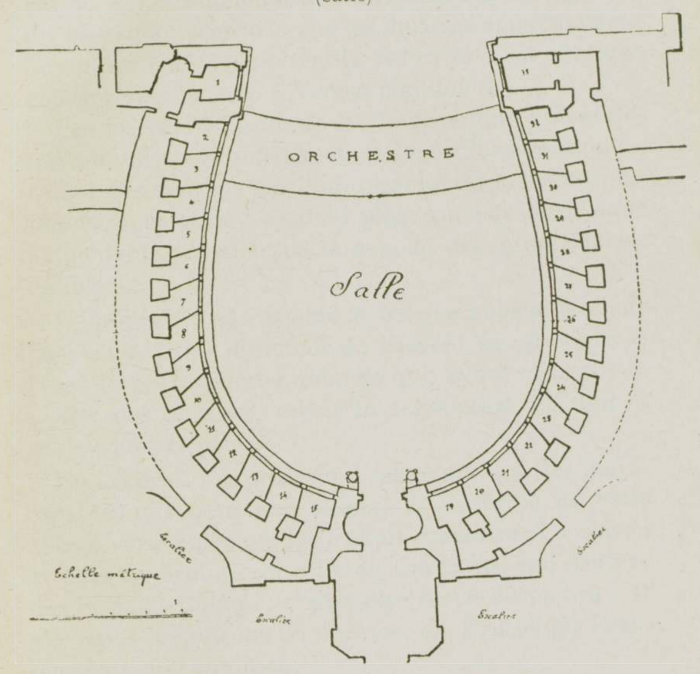
Avant d'aller plus loin, disons de suite un mot de l'organisation théâtrale en Italie, organisation qui est très spéciale.

TEATRO CARLO FELICE



TEATRO CARLO FELICE

(salle)



Les trois éléments principaux sont : les propriétaires de loges, le directeur et l'impresario.

Les propriétés de loges s'établissent ordinairement par un droit que se sont réservé certaines familles qui, à l'origine du théâtre, ont contribué à son édification, soit en donnant des terrains, soit en espèces, de sorte que, si en principe les théâtres appartiennent aux municipalités, en réalité celles-ci n'en sont que copropriétaires avec diverses familles (1).

Le directeur (*direttore*) est la personne *sédentaire* qui administre le théâtre et veille à l'observation du cahier des charges par l'impresario et à la bonne qualité des spectacles : c'est le plus souvent le délégué ou même le président de la société des propriétaires de loges.

L'*impresario* correspond à ce que nous entendons en France par « directeur de théâtre de province ». C'est le professionnel *nomade* qui, ayant accepté le cahier des charges, reçoit la subvention et agit à ses risques et périls.

En général, l'impresario n'est nommé par les municipalités que pour une saison, et la durée de cette saison varie entre quatre et huit semaines. La saison la plus importante est celle de Carnaval, qui s'ouvre dès la Saint-Etienne, c'est-à-dire le 26 décembre. Il y a aussi des saisons de Carême, de Printemps (Primavera) et d'Automne.

Les très grands théâtres ont des saisons de « Carnevale-Quaresima » qui durent environ trois mois et demi.

(1) Lorsqu'une restauration ou un embellissement important est décidé, les propriétaires de loges (*palchettisti*) sont tenus d'y participer dans une certaine proportion.

Il arrive quelquefois que l'on ne trouve pas d'impresario. Souvent, alors, le directeur devient lui-même impresario pour le compte des propriétaires de loges, habitués du théâtre, etc. Parfois, c'est un gentilhomme de la ville qui assure à ses risques et périls les frais de l'entreprise.

D'autres fois ce sont des compositeurs, des éditeurs ou simplement des agents de théâtre qui exploitent le théâtre pour leur propre compte.

Quant aux subventions municipales (*sussídio* ou *dote*) elles varient de zéro à plusieurs centaines de mille francs pour un même théâtre dans une même ville, et l'on devine aisément que la politique joue un grand rôle dans leur obtention et dans leur suppression.

Souvent les subventions ne sont que des coopérations de la part des intéressés, propriétaires de loges, etc...

Pour en revenir au *Càrlo Felice*, ce théâtre est actuellement quelque peu déchu de sa splendeur d'antan, si nous nous reportons à l'historique qu'en a publié M. Ambrogio Brocca. Il n'est ouvert, en général, que pendant la saison de Carnaval.

La subvention est de 80.000 francs pour quarante représentations, avec quatre opéras obligatoires. Les dépenses, par jour de représentation, s'élèvent en moyenne de 3.000 à 3.500 francs (1).

En 1902-1903, la municipalité ayant voulu réduire la subvention de 80.000 à 60.000 francs, le *Carlo*

(1) Voici quelles sont les subventions actuelles des principaux théâtres de France : Opéra, 800.000 francs ; Opéra-Comique, 300.000 ; Grand Théâtre de Lyon, 250.000 ; Marseille, 220.000 ; Bordeaux, 230.000.

SCÈNE DU GRAND OPÉRA DE PARIS

Echelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

Felice est resté fermé. On l'a rouvert depuis. Mais en 1905-1906 il est resté de nouveau fermé.

Jusqu'à présent, Wagner figure avec cinq œuvres dans ses annales : *Lohengrin*, *Tannhauser*, *La Walkyrie*, *Le Crépuscule des Dieux*, et *Les Maîtres Chanteurs*.

Les honneurs de l'une des dernières saisons ont été pour l'arrangement à la scène par Raoul Gunsbourg de la *Damnation de Faust* de Berlioz et pour la *Siberia* de Giordano. Les ténors Bassi et Borgatti y furent excellents. Ce sont d'ailleurs, avec Caruso, deux des meilleurs ténors de l'Italie. Caruso chanta aussi au *Carlo Felice* en 1898 et y fit fureur dans les *Pêcheurs de Perles* de Bizet.

La *Damnation de Faust* dut surtout son succès à la mise en scène et au plaisir d'« optique », suivant l'expression pittoresque de M. Carlo Mocafico, l'aimable inspecteur qui me guide dans ma visite du théâtre.

C'est au *Carlo Felice* que fut créé, en 1892, le *Christophe Colomb* de Franchetti, œuvre de valeur. Cet opéra avait été commandé au compositeur, moyennant une somme de 35.000 francs, par la municipalité de Gênes, pour les fêtes du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique par le navigateur génois.

En 1904-1905, on a donné avec succès, au *Carlo Felice*, la première représentation du *Moïse* d'Orefice.

Constatons qu'en Italie le billet de faveur ne sévit généralement pas comme en France. A part quelques entrées à la municipalité, une place permanente à chacun des grands journaux de la ville et un service,

de temps à autre, aux correspondants des journaux les plus importants de l'extérieur, les impresarios ne distribuent que très peu de places.

Gênes possède un autre théâtre où l'on donne assez fréquemment des saisons lyriques, le *Politeama*, sorte de cirque à galeries superposées, d'une acoustique des plus médiocres. J'y ai néanmoins entendu une représentation fort convenable de *Manon* de Massenet.

L'intérêt de la soirée était concentré sur M[lle] Linda Brambilla, une fort agréable Manon, et sur le maestro Gaetano Zinetti, le chef d'orchestre, qui dirigea par cœur tout l'ouvrage.

En quittant Gênes, je me dirigeai vers un centre musical des plus dignes de retenir notre attention : Turin.

II. — TURIN

(300.000 habitants).

(*A*). CONCERTS.

Les concerts sont la grande spécialité musicale de Turin.

C'est Pedrotti, compositeur et chef d'orchestre réputé, qui en fut l'initiateur avec le concours du maestro Gualfardo Bercanovich. Pedrotti avait été nommé, en 1867, directeur du Conservatoire de Turin et, après quelques essais encourageants, il fondait, en 1872, le « Comité des Concerts Populaires ».

Nul doute que l'idée ne lui en fût venue de chez nous et qu'il ait simplement voulu suivre l'exemple de Pasdeloup, qui commençait à faire école de par le monde.

Les concerts populaires furent suivis tout d'abord avec plus d'étonnement que de conviction et d'empressement. Ces concerts avaient lieu le dimanche

après midi, en automne et au printemps, c'est-à-dire avant et après la saison théâtrale du *Regio*.

Le Comité les organisait à ses risques et périls au théâtre *Victor Emmanuel*, où ils ont presque toujours eu lieu depuis.

Pedrotti perfectionna son œuvre jusqu'au jour oú il fut appelé, en 1882, à la direction du *Liceo Musicale Rossini* qui venait d'être fondé à Pesaro, comme nous le verrons plus tard.

Pendant cette période de dix ans, Pedrotti avait dirigé une soixantaine de concerts. Les noms qui figurèrent le plus souvent sur ses programmes furent ceux de Beethoven (avec ses 8 premières symphonies), Rossini, Verdi, Mendelssohn et Bizet.

L'orchestre des Concerts Populaires vint jouer à Paris, au Trocadéro, à l'Exposition de 1878, sous la direction de Pedrotti et de Mancinelli et y obtint un grand succès. Disons de suite de Mancinelli qu'il est actuellement le doyen des grands chefs d'orchestre italiens, en même temps que fort bon compositeur. Son *Ero e Leandro* fut très apprécié et on attend avec impatience sa *Francesca da Rimini*.

Après le départ de Pedrotti, le « Comité des Concerts Populaires » périclita puis disparut, et les Turinois durent se passer de concerts symphoniques réguliers jusqu'en 1895, époque où le commandeur Giuseppe Depanis fonda la « Société des Concerts », avec le comte E. de Villanova, qui en fut le premier président.

Entre temps, Turin eut néanmoins une série de concerts fort intéressants à son Exposition Nationale de 1884. Le comité des fêtes, dont M. Giuseppe

Disposition de l'Orchestre de la Société des Concerts de Turin.

Contrebasses Contrebasses Contrebasses Timbales Batterie
Cors Cors Tuba Trombones
Violoncelles Bassons Harpes Trompettes Cornets à Pist.
Clarinettes
Violoncelles 1rs Violons 1rs Violons 1rs Violons Hautbois. 2ds Violons Altos Altos Altos Altos
Flûtes
Violoncelles 1rs Violons 1rs Violons 1rs Violons 1rs Violons (Principal) Directeur 2ds Violons 2ds Violons 2ds Violons 2ds Violons 2ds Violons

Depanis était la cheville ouvrière, forma tout d'abord un superbe orchestre de 100 musiciens, sous la direction de Franco Faccio, puis, il invita les meilleurs orchestres italiens, qu'il défraya entièrement, à venir se faire entendre à Turin. Ce fut un véritable tournoi des forces musicales et orchestrales de l'Italie, et l'influence qu'il eut sur le développement de la musique symphonique, non seulement à Turin, mais encore dans toute la péninsule, est incontestable.

Trente-quatre concerts furent donnés : 22 par l'orchestre de Turin, 2 par celui de Milan, sous la direction du même Faccio, 3 par celui de Naples, avec Martucci, 3 par celui de Bologne, avec Mancinelli, 2 par celui de Rome, avec Pinelli et 2 par celui de Parme, avec Campanini.

Cette fois, parmi les compositeurs les plus joués, Wagner figure le premier, Rossini, Foroni, Sgambati et Bazzini représentent l'école italienne.

En 1898, à l'occasion d'une nouvelle Exposition de Turin, 48 concerts furent donnés, la plupart sous la direction d'Arturo Toscanini.

Aujourd'hui, le commandeur Giuseppe Depanis est le grand maître de la musique à Turin. Il cumule avec les fonctions de président de la Société des Concerts, celles de président du Conservatoire et de membre du municipe. Cette dernière charge lui faci lite singulièrement les deux premières et favorise considérablement les rapports des artistes avec l'administration.

M. Depanis a donné à la Société des Concerts une très grande expansion. Non seulement ses concerts sont de beaucoup les meilleurs de l'Italie, mais son

orchestre n'y a point encore de rival ; c'est d'ailleurs le plus nombreux : il compte 110 instrumentistes.

Un détail : c'est le seul orchestre d'Italie, où le trombone à coulisse soit exclusivement employé, avantage très réel, à cause de la sonorité incisive de cet instrument.

Remarquons, à ce propos, qu'il en est du trombone à pistons comme de la harpe chromatique. Ces instruments nouveaux sont plus faciles, mais perdent absolument leur caractère et il faut reconnaître que, si le compositeur écrit des passages inexécutables au trombone à coulisse et à la harpe ordinaire, c'est simplement qu'il écrit mal et pour le trombone et pour la harpe !

J'ai assisté à une répétition des concerts Depanis et j'ai été émerveillé de l'ensemble.

Un tout jeune homme, le maestro Serafin, le second («sostituito »), du conducteur habituel, le célèbre Toscanini, dirigeait et il m'a paru excellent chef d'orchestre.

Le public turinois en est arrivé, phénomène unique en Italie, à s'intéresser autant aux concerts qu'aux représentations théâtrales et il apprécie principalement la musique allemande.

Wagner le passionne, il a un véritable culte pour Beethoven, il préfère, paraît-il, Brahms à Mendelssohn (ce en quoi je ne partage nullement son sentiment), et parmi les modernes, Richard Strauss le séduit beaucoup. Il est d'ailleurs tenu au courant de toutes les nouveautés importantes italiennes et étrangères.

A propos de Mendelssohn, la symphonie écossaise

plaît plus à Turin que la délicieuse symphonie italienne, sans doute parce que la terminaison de la symphonie écossaise laisse le public sous une véritable impression de grandeur.

Comme c'est curieux! Mendelssohn a cru bien faire en terminant sa symphonie italienne par une saltarelle, et c'est précisément ce qui fait que les Italiens l'apprécient moins!

Avant de quitter la « Société des Concerts » donnons quelques renseignements sur son organisation administrative. Il y a 170 sociétaires qui, chacun, ont versé, à fonds perdu, une somme de 150 francs. Il n'y a pas de cotisations annuelles. Si c'était nécessaire, on ferait un nouvel appel. Mais ce n'est pas le cas, car la Société possède actuellement un capital de 36.000 francs et une bibliothèque d'orchestre unique en Italie. En cas de dissolution de la Société, tout son avoir doit aller à une fondation artistique ou à une œuvre de bienfaisance. La Société engage ordinairement l'orchestre à ses risques et périls, au prix d'environ 800 francs par jour et elle a droit à deux services quotidiens. Parfois, la municipalité se montre très généreuse et offre gratuitement l'orchestre à la Société.

Les concerts ont lieu quelquefois au grand théâtre *Regio*, mais plus souvent au théâtre *Vittorio Emmanuele*, sorte de cirque inélégant, mais d'une bonne acoustique. La Société paie la location de ce théâtre de 3.000 à 5.000 francs par mois, suivant les circonstances. Elle fait, d'ailleurs, bien les choses : elle donne un cachet de mille francs aux chefs d'orchestre étrangers qui, de temps à autre, viennent

diriger (MM. Richter, Weingartner, Colonne, Chevillard et Max Fiedler entre autres, y ont été applau dis), et elle n'hésite pas à payer aux éditeurs des prix importants (par exemple 250 francs pour le droit de jouer le poème symphonique de *Don Juan*, de Richard Strauss).

Les recettes varient de 2.000 à 4.000 et même 5.000 francs dans les grandes occasions. Les prix ordinaires des places sont : 50 centimes la deuxième galerie, 1 fr. 50 la première, 1 fr. le parterre et 5 fr. les fauteuils d'orchestre.

Tout comme à Paris, la dernière galerie manifeste fréquemment et se fait remarquer par ses tendances « outrancières », suivant l'expression caractéristique de M. Depanis.

(*B*). — CONSERVATOIRE.

Des Concerts au Conservatoire il n'y a qu'un pas, et qui dit bons concerts implique, par là-même, l'idée d'excellent conservatoire.

Il y a pourtant une grande lacune dans le *Civico Liceo musicale* « Giuseppe Verdi » et son aimable directeur, le professeur Giovanni Bolzoni me l'avoue avec tristesse : depuis six ans, il n'y a plus de classe de chant au Conservatoire, parce qu'il n'y a plus de professeur !

A Gênes déjà, le professeur de chant n'a presque aucun élève. Ici, il n'y a même plus de classe ! Je me demandais, vraiment, à quoi servent les écoles



Bolzoni

musicales officielles dans la patrie du chant, du *bel canto*, si l'on n'y cultive plus cet art merveilleux qui fut une de ses gloires.

A cela on me répondit que le Conservatoire de Turin n'était pas une école royale subventionnée par l'État, comme les Conservatoires de Milan, Naples, Palerme et Parme et les Instituts de Florence et de Rome, et que la municipalité de Turin désirait avant tout que son Ecole de Musique formât des musiciens pour l'orchestre de son théâtre.

Il me semble qu'il serait sans inconvénient qu'elle le pourvût également de quelques bons chanteurs, d'autant mieux que la classe de chant du Conservatoire fut autrefois très brillante et forma des élèves tels que le ténor Nouvelli et le très célèbre Tamagno.

On verra plus loin, lorsque nous serons au chapitre sur Milan, quelles explications l'on peut donner à la déchéance du chant que j'ai pu constater dans maints conservatoires d'Italie.

Il y a d'ailleurs, à Turin, quelques professeurs privés, notamment Mmes Boccabadati, Fricci et Francalucci, qui forment des sujets pour la carrière théâtrale.

Les classes d'harmonie, de contrepoint et de composition du Conservatoire sont très suivies, sous la haute direction de M. Giovanni Bolzoni, qui est un excellent compositeur et un chef d'orchestre réputé.

L'influence française y est manifeste. Nos traités de Théodore Dubois et d'Emile Durand y sont presque exclusivement adoptés. D'ailleurs, les Italiens n'éprouvent, en général, aucun scrupule à constater que, jusqu'à présent, ils n'ont encore aucun traité

didactique vraiment clair et conforme aux exigences de l'art musical actuel.

Au point de vue de la composition, Massenet reste un modèle qui attire toujours beaucoup les élèves. Quant à notre nouvelle école, on trouve généralement d'Indy bien froid, Dukas et Debussy quelque peu extravagants.

Le Conservatoire de Turin compte, en y comprenant les classes élémentaires et les classes principales, environ 150 élèves. La classe de solfège est très nombreuse et comporte 3 divisions : théorie de la musique et solfège parlé, solfège chanté, et enfin, dictée musicale. Cette division est très fréquente en Italie.

Le budget du Conservatoire est de 42.000 fr. et les élèves paient une taxe annuelle qui varie de 10 à 100 francs, et dont sont exonorés, comme toujours, les indigents.

Il y a, à Turin, une magnifique société chorale mixte, composée d'une centaine de voix, *l'Accademia di Canto Corale.* Depuis sa fondation, il y a une trentaine d'années, elle a donné plus de 200 concerts. Elle est actuellement dirigée par le maestro Pachner.

Signalons enfin à Turin un facteur d'orgues qui, paraît-il, est l'émule de notre Cavaillé Coll. Il se nomme Vegezzi Bossi. Longtemps on s'est plaint, en Italie, de la stagnation de l'art du facteur d'orgues. Aujourd'hui, cette infériorité a disparu.

Disposition de l'Orchestre au Théâtre REGIO de Turin.

Batterie
Timbales
Harpes

Contrebasses Contrebasses Contrebasses

Violoncelles Violoncelles Violoncelles

1rs Violons Altos

Tuba Trombones

Cornets à Pist. Trompettes

Altos 2ds Violons

Altos 2ds Violons

Altos 2ds Violons

Altos 2ds Violons

2ds Violons

1rs Violons.

Directeur

1rs Violons 1rs Violons (Principal)

1rs Violons 1rs Violons

Hautbois Flûtes

Cors Clarinettes

Cors Bassons

2.

Je donne cette disposition telle qu'elle m'a été communiquée. — E. H.

(*C*). — THÉATRES.

Le *Regio* (théâtre royal) est superbe. Il fut construit, en 1740, sur les dessins de Benedetto Alfieri. Ce n'est point un monument isolé ; il fait partie de ces beaux palais qui entourent l'immense place *Castello*. La contiguïté est certes un inconvénient pour les théâtres, mais c'est une des rares critiques qu'on puisse faire du *Regio*.

La salle a des proportions très heureuses, elle contient plus de 2.000 spectateurs, et la scène est une des plus vastes qui existent. Voici ses dimensions :

Longueur de la scène (y compris le proscenium et jusqu'au mur du lointain) : 30 mètres.

Largeur de la scène (entre les deux murs) : 24 m. 50.

Hauteur de la scène (du plancher au gril) : 21 m.

Largeur du cadre : 13 mètres.

Hauteur du cadre : 10 mètres.

Profondeur des dessous : 3 m. 60.

C'est le *Regio* de Turin qui vengea, en 1877, Wagner de l'insuccès de *Lohengrin* à Milan. C'est à ce théâtre aussi que fut représenté, pour la première fois en Italie (1878), le *Roi de Lahore*, de Massenet, qui triompha de suite. On y a donné également, avec succès, la *Walkyrie* et le *Crépuscule des Dieux*.

Le théâtre *Regio* est malheureusement fermé, depuis 1902, parce que la municipalité a retiré toute subvention. Cette subvention était primitivement de 136.000 francs pour 60 représentations, puis elle fut réduite à 120.000 francs, puis à 70.000, en même temps qu'on supprimait l'école de danse qui dépendait du théâtre et qui était très renommée. Cette

école rivalisait avec celle de Milan. Elle fut longtemps dirigée par Mme Legrain, une Française, ancienne danseuse elle-même, dont les élèves firent l'universelle réputation.

Dans mainte ville d'Italie, nous aurons à déplorer le retrait de la subvention théâtrale, sous prétexte de socialisme. Mais, n'est-ce pas aller précisément à l'encontre de la formule romaine « panem et circenses » qui semble résumer les exigences socialistes, l'opéra pouvant, à juste titre, être considéré comme les « circenses » des temps modernes et des races plus policées ?

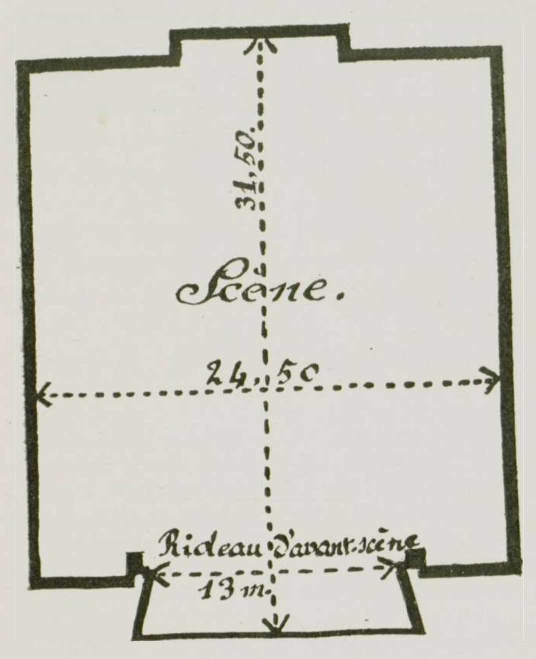
D'ailleurs, la question du *Regio* se complique d'une grosse dépense car le théâtre a besoin d'une réfection presque complète qui coûterait environ un million !

A titre de document, je vais donner, d'après G. Sacerdote, l'historien du *Regio*, le budget d'une saison d'environ trois mois et demi à ce théâtre ; c'est ce qui a été dépensé en 1890 :

Artistes de chant, chœurs, etc.......	153.781 62
Orchestre et musique de scène......	54.117 35
Maîtres de ballet, artistes de la danse et corps de ballet................	41.854 92
Dépenses générales et fournitures diverses..........................	103.717 23
Impôts..........................	6.987 70
Éclairage et chauffage.............	20.500 »
École de danse....................	15.158 33
Frais divers......................	26.203 34
Total..................	422.320 49

THÉATRE « REGIO »

(TURIN)



Échelle : 0.0025 ou $\frac{1}{400}$

Très probablement, la fermeture du *Regio* n'a pas été sans influence sur l'essor que prennent, d'année en année, les concerts de la Société Depanis.

Le public, privé de ses habitudes musicales ordinaires, en a pris d'autres. Néanmoins, il semble actuellement que le public turinois suffise à alimenter à la fois le grand théâtre d'opéra et les concerts.

En attendant des jours meilleurs pour le *Regio* (1), le petit théâtre *Carignano*, bien situé sur la place de ce nom, pourvoit aux appétits lyriques des amateurs, mais les pièces à grand spectacle y sont inexécutables.

Parfois, en automne, on joue l'opéra au théâtre *Vittorio Emmanuele*, dont nous avons déjà parlé à l'article sur les Concerts.

---

(1) J'apprends au moment où l'on imprime cet ouvrage, que le *Regio* vient d'être restauré par l'architecte Ferdinando Cocito. On a notamment supprimé deux rangs de loges qu'on a remplacées par deux nouvelles galeries. Le théâtre a été réouvert très brillamment au commencement de cette année (1906) avec le *Siegfried* de Wagner, sous la direction de Toscanini. La *Loreley*, de Catalani, est un des ouvrages qui ont eu le plus de succès.

La subvention comprend de nombreux avantages pour l'impresario et elle peut être évaluée à 80.000 francs pour les 40 représentations obligatoires.

Enfin, on m'écrit, pendant que je corrige les dernières épreuves, le grand succès que vient de remporter, le 22 décembre, au *Regio*, la première représentation en Italie de la *Salomé*, de Richard Strauss, sous la direction de l'auteur avec la Bellincioni dans le rôle de *Salomé*.

III. — MILAN

(500.000 habitants).

(*A*) CENTRALISATION COMMERCIALE.

Milan est la véritable capitale musicale de l'Italie. C'est là que se traitent toutes les affaires du commerce de la musique, non seulement pour la péninsule, mais encore pour tous les pays de répertoire italien, notamment l'Amérique du Sud. C'est là que gravitent vers de nombreuses agences tous ceux qui, de près ou de loin, touchent aux scènes lyriques. C'est là enfin que pontifient les deux prophètes de la musique dramatique italienne, hors desquels il n'y a point de salut pour les compositeurs, jeunes ou vieux : je veux parler des célèbres éditeurs Ricordi et Sonzogno.

Autrefois, il y avait encore, à Milan, une troisième maison puissante, la maison Lucca : elle a été absorbée par la maison Ricordi, qui est d'ailleurs la plus ancienne.

La maison Ricordi date du commencement du siècle dernier et fut fondée par Giovanni Ricordi, dont Giulio Ricordi, le directeur actuel, est le petit-fils. Ce dernier jouit d'une certaine notoriété comme compositeur de musique. Il a publié, sous le pseudonyme de Burgmein, des pièces de piano qui ont eu du succès, entre autres « Le Roman de Pierrot et de Pierrette ».

Les premiers ouvrages importants que la maison Ricordi édita furent les opéras de Cimarosa, de Bellini et de Rossini.

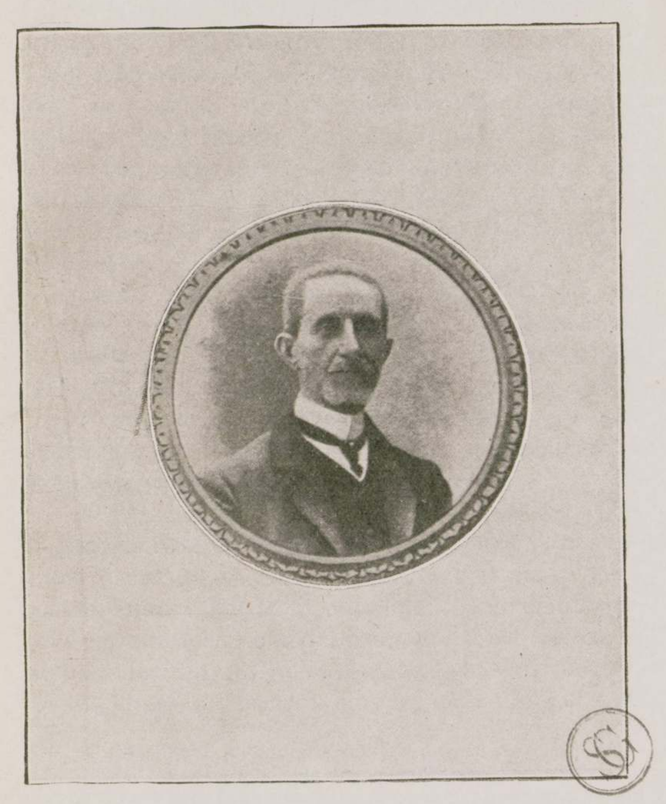
A cette époque, les droits d'auteurs consistaient simplement en une somme d'argent que les directeurs de troupes lyriques (*impresarii*) versaient aux compositeurs pour tel opéra nouveau que ceux-ci devaient leur fournir à une date fixée. Ces opéras étaient écrits, en général, pour des artistes choisis d'avance.

Ce n'était d'ailleurs ni une cession de propriété ni un monopole exclusif : c'était simplement un traité pour une ou plusieurs villes.

L'histoire de l'art musical a conservé les noms de Merelli, impresario célèbre à Milan et à Vienne, et de Barbaia, non moins célèbre à Naples.

Maintenant, la propriété artistique est régie, en Italie, par la loi du 19 septembre 1882 qui accorde la protection de l'œuvre pendant 80 ans à dater du jour où elle a paru, tandis que la loi française ne protège que pendant 50 ans, à partir, il est vrai, de la mort de l'auteur.

Pratiquement, l'éditeur, en Italie, a seul la faculté ou du moins la facilité de faire un contrat avec l'im-



Giulio Ricordi

presario et le musicien reçoit directement de la caisse de son éditeur sa partie de droits d'auteurs qui varient, d'après le traité, de 0 0/0 à 33 0/0, chiffre habituel, et même à 50 0/0 m'a affirmé l'un des intéressés (1).

Il y a bien une société de droits d'auteurs à Milan; mais, au point de vue de la musique, elle ne perçoit que dans les concerts, les music-hall et les brasseries. Or, cette société (*Societa Italiana degli Autori*) touche les droits sur toutes les œuvres dramatiques, excepté les œuvres lyriques. Cette anomalie est bizarre.

Ajoutons que l'Italie est l'une des puissances qui ont signé la convention de Berne, le 9 septembre 1886.

Tito Ricordi, le fils du fondateur de la maison Ricordi, fut l'ami et presque l'unique éditeur de Verdi. Si celui-ci fit la fortune de celui-là, il est non moins vrai que l'éditeur contribua singulièrement à mettre en valeur le génial compositeur.

C'est la maison Ricordi qui lança, en Italie, les premières œuvres de Massenet qui eurent une influence des plus considérables sur toute l'école contemporaine musicale italienne, à tel point que celle-ci imita bien plus Massenet que Verdi, et que la plupart des œuvres qu'on entend là-bas au théâtre, depuis vingt ans, portent plus ou moins le reflet de

(1) Actuellement, les éditeurs italiens louent les opéras (matériel et droit d'exécution) pour une seule saison : voici un aperçu de ces prix dans une ville importante, pour une saison de six semaines à deux mois : *Rigoletto*, 2,000 fr.; *Aïda*, 4,000 francs. Quand il s'agit d'une saison de *Carnavale-Quaresima*, ces prix vont jusqu'à 11,000 fr., par exemple, pour *Siberia*, à Naples. Il paraît même que le chiffre de 25,000 francs a été atteint. Il est vrai que les impresarios n'ont aucun droit d'auteur à payer.

la manière du maître français. Mascagni et Puccini, pour ne citer que ceux-là, en font foi.

M. Giulio Ricordi ayant assisté à l'Opéra de Paris, en 1877, à une représentation du *Roi de Lahore*, devina de suite l'avenir de notre compatriote ; il acquit l'ouvrage pour l'Italie et fit de même, quelques années plus tard, pour *Hérodiade*, créée à Bruxelles en 1881. Les deux ouvrages, surtout le *Roi de Lahore*, triomphèrent partout dans la péninsule.

La maison Ricordi est propriétaire, pour l'Italie, de toutes les œuvres de Wagner.

Quant à M. Sonzogno, c'est un peu sur le tard qu'il est devenu éditeur de musique, mais il a bien rattrapé le temps perdu et sa maison a marché à pas de géants, grâce à l'immense publicité du journal *Il Secolo*, dont il est directeur, et qui est un des journaux les plus importants de l'Italie.

M. Sonzogno est, avant tout, un Mécène, qui, prétend-on, aime encore mieux le théâtre de musique que la musique elle-même.

Il s'est fait approprier un théâtre, le *Lirico*, et il a imaginé plusieurs combinaisons fort heureuses. Après avoir acquis pour l'Italie quelques œuvres solides telles que *Carmen*, il est devenu également propriétaire, pour ce pays, du répertoire de Massenet qui avait eu des difficultés avec MM. Ricordi. Ensuite, il a institué des concours d'opéra qui furent fort brillants et dont le jury était composé de sommités musicales de tous les pays.

Au premier, en 1890, avant la réfection du *Lirico*, ce fut Mascagni qui obtint le prix avec *Cavalleria Rusticana* et la forme de cette œuvre a orienté l'art

Edoardo Sonzogno



lyrique italien dans une voie, discutable à coup sûr, mais qui fut très appréciée, non seulement en Italie, mais dans le monde entier. Un genre nouveau était créé, un article d'exportation de bon rendement !

Plus récemment, en 1903, à un concours international cette fois, le premier prix fut décerné à notre compatriote, Henri Dupont, pour son drame lyrique *La Cabrera*, sur un livret de Henri Cain.

S'étant brouillé avec Mascagni (1) qui passa à la maison Ricordi, dont le champion était déjà Puccini, M. Sonzogno inventa, pour ainsi dire, MM. Léoncavallo et Giordano et opposa leurs œuvres à celles des maîtres précédents. Il découvrit aussi M. Cilea, l'auteur d'*Adrienne Lecouvreur*, et M. Orefice, auteur d'un *Moïse*, dont nous avons déjà parlé.

On sait l'exubérance légendaire du peuple italien. Cette exubérance se manifeste violemment au théâtre et surtout aux premières représentations d'œuvres nouvelles. Il s'agit donc de profiter de ces dispositions, de chauffer le public à blanc et de provoquer l'entraînement des masses.

M. Sonzogno excelle dans cet art. Il sait jouer de la presse (il a de bonnes raisons pour cela), peut-être plus habilement encore que son concurrent Ricordi; mais son fonds de commerce, tout récent, n'a ni la même stabilité ni la même variété.

Ajoutons que pendant quelques années, M. Sonzogno cumula la direction du *Lirico* et de la *Scala*.

Il est indiscutable que les éditeurs italiens sont

(1) J'apprends qu'éditeur et compositeur viennent de se réconcilier.

des potentats tout-puissants et que leur toute-puissance s'étend au delà des Alpes et au delà des mers. Va-t-elle jusqu'à l'ostracisme dont les accusent certains compositeurs, je ne saurais l'affirmer ! Toujours est-il qu'on prétend qu'ils achètent des œuvres, les paient comptant (ce dont on ne saurait que les féliciter et ce qui est bien rare chez nos éditeurs parisiens), mais les oublient facilement au fond de leurs tiroirs et ce, pour ne point donner ombrage à tel compositeur, dont les œuvres forment une partie principale de leur fonds et qu'ils ont intérêt à protéger spécialement. En un mot, ils feraient de la concentration à tout prix et se refuseraient à éparpiller leurs forces artistiques. Il paraîtrait, par exemple, que, Verdi mort, la maison Ricordi, ayant fait choix de Puccini, écarta plus ou moins systématiquement tout ce qui n'était pas signé par ce compositeur d'ailleurs remarquable.

Si je reproduis ces doléances, c'est que plusieurs fois, au cours de mon voyage, on m'en a fait confident. La maison Ricordi, se drapant dans sa dignité centenaire, taxe tous ces propos de « sottises dites par des sots ». — Hé, hé, pas tous sots, mes interlocuteurs ! — Au surplus, je trouve que charbonnier est maître chez lui et qu'il est naturel que les éditeurs agissent en commerçants avisés et fassent passer l'intérêt matériel avant le sentiment artistique.

Avant de terminer cet article, je signalerai une spécialité de Milan pour la décoration théâtrale : les décors en papier, dont il y a plusieurs fabriques importantes, entre autres les maisons Pressi, Rovescalli et surtout la maison Sormani, qui a d'immenses ateliers.

Ces décors sont peu coûteux (environ 250 francs pour un tableau moyen), très brillants et s'éclairent bien. Ils sont d'une grande légèreté, ce qui rend leur manipulation très aisée.

Ils se plient plutôt qu'ils ne se roulent, et un opéra en huit tableaux tient facilement dans deux ou trois caisses.

Le papier est renforcé de bandes de toile dans les endroits où, avec des clous spéciaux, on les fixe d'une façon presque invisible sur de minces châssis de sapin.

Leur inconvénient est leur facilité à se déchirer : mais avec une bande de papier blanc par derrière et un peu de colle de pâte, la réparation est faite presque instantanément et, à distance, il est bien difficile de la distinguer. Les courants d'air assez fréquents sur la scène peuvent aussi les faire ballonner : une pointe fixée au plancher y remédie. Quant à la question d'inflammabilité, avec l'électricité, il n'y a plus guère de danger.

Les décors en papier sont d'un usage constant en Italie dans les théâtres de petite et de moyenne importance. Les troupes qui font des tournées à l'étranger les ont adoptés presque exclusivement.

Mais dans les grands théâtres, comme « la Scala », on dédaigne le papier et on en reste à la toile encombrante et ruineuse, tant par son prix que par son poids.

Ajoutons qu'il est plus facile de peindre sur papier que sur toile et qu'il faut une quantité de peinture bien moindre.

(*B*) CONSERVATOIRE.

Le « Regio Conservatorio Giuseppe Verdi », conservatoire royal subventionné par l'Etat, est dirigé, depuis quelques années, par le chevalier Giuseppe Gallignani, ancien maître de chapelle du *Duomo*, la cathédrale de Milan. Il a succédé à Bazzini qui était un bon compositeur et un excellent violoniste.

Deux mots sur l'organisation du Conservatoire.

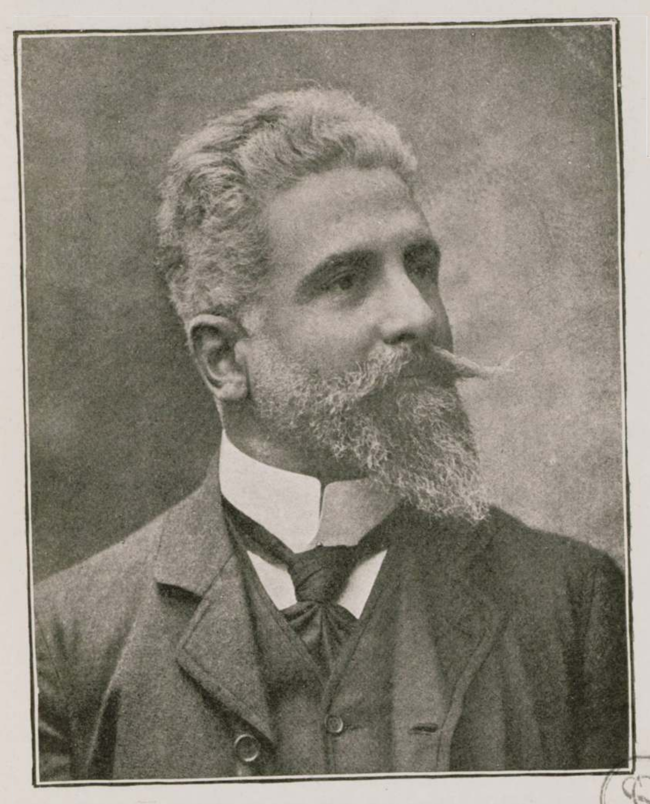
Le directeur est nommé par le roi sur la proposition du ministre de l'Instruction Publique. Il a pleine liberté dans la direction « artistique et didactique ».

Les professeurs se réunissent deux fois par an pour examiner les besoins de chaque classe. Il y a, en outre, quatre conseillers, dont deux doivent être des professeurs de composition d'harmonie ou de chant; le troisième, un professeur d'instrument et, le quatrième, un membre quelconque du corps enseignant, tous appartenant, bien entendu, au Conservatoire.

Ces conseillers délibèrent sous la présidence du directeur toutes les fois que celui-ci le juge nécessaire.

On voit, par ces quelques renseignements, combien le directeur du Conservatoire de Milan a les coudées plus franches que son collègue parisien.

Chaque professeur doit donner 10 à 15 heures de classe par semaine. Il y a une classe de direction de l'orchestre et une autre de direction des chœurs.



Gallignan

M. Gallignani, dont les œuvres de musique religieuse et les oratorios sont généralement appréciés, s'est spécialisé, au Conservatoire, dans l'enseignement supérieur du chant. L'avenir de cet art, qui traverse actuellement en Italie une crise inquiétante, le préoccupe beaucoup.

M. Gallignani se plaint amèrement de la concurrence, nuisible à l'art et aux artistes, que font au Conservatoire les impresarios qui pullulent à Milan : dès qu'une belle voix se manifeste ou s'annonce n'importe où, du haut en bas de l'échelle sociale, surgit immédiatement un impresario de profession ou de circonstance qui propose de suite au sujet un engagement pour un temps souvent assez long ; l'engagement accepté, l'impresario fait donner au néophyte quelques leçons rudimentaires et le met aussitôt que possible sur les planches. Il arrive neuf fois sur dix, qu'au bout de fort peu de temps, les voix, n'étant ni posées, ni suffisamment assouplies et entraînées par un travail méthodique, s'usent, s'altèrent et sont éraillées pour toujours; les carrières brisées de la sorte sont innombrables.

Le directeur du Conservatoire prémunit, le plus qu'il peut, les élèves contre ce danger et il est puissamment aidé dans cette sauvegarde par les excellents professeurs de chant, Mme Filippi Vaneri et MM. Leoni et Pintorno. Le soin, qu'ils apportent tous à l'enseignement de l'art vocal, a d'ailleurs porté ses fruits et nombreux sont les élèves sortis de leurs classes qui ont fait en Italie et à l'étranger de brillantes carrières. Citons parmi les chanteuses : la Borlinetto, la Guerrini, la Berlendi et la célèbre

Storchio, et parmi les chanteurs, MM. Federici, Tessari, Castellano, etc.

Toutefois, M. Gallignani reconnaît que le Conservatoire de Sainte-Cécile, à Rome, obtient des résultats encore meilleurs au point de vue de l'enseignement du chant et voici comment il explique cette supériorité : à Rome il n'y a que très peu d'impresarios et leur rôle est très effacé ; l'élève, qui montre de véritables dispositions vocales, y est donc beaucoup plus à l'abri de leurs propositions néfastes et il suit tranquillement le cours de ses études, tant qu'il n'est point arrivé à la plénitude du talent et au développement complet de ses moyens.

J'ai pu assister, un instant, à une leçon de perfectionnement que donnait M. Gallignani à une jeune chanteuse et une chose, entre autres, m'a frappé : c'est qu'il lui apprenait à rire et à pleurer sur toutes les voyelles.

L'enseignement de la composition est confié à M. Vincenzo Ferroni, ancien élève du Conservatoire de Paris, dans la classe de Massenet. Il a été nommé au concours.

MM. Coronaro, Saladino, Mapelli et Galli partagent avec M. Ferroni la direction des hautes classes du Conservatoire. Remarquons que, contrairement à ce qui se passe à Paris, le contrepoint et la fugue sont disjoints de la composition ; on parle même de réunir prochainement le contrepoint à l'harmonie et la fugue à la composition. Voilà qui me semblerait parfait, à condition qu'il ne se crée pas de confusion dans l'esprit de l'élève et que celui-ci puisse se rendre compte que l'harmonie est l'étude de la musique



Vincenzo Ferroni

« statique », tandis que le contrepoint est l'étude de la musique « dynamique » et que, somme toute, le contrepoint n'est que la mise en mouvement des principes de l'harmonie.

M. Ferroni est un compositeur distingué, auteur de plusieurs opéras, entre autres *Rudello*, joué avec succès à Milan, *Fieramosca*, *Giulietta e Romeo* et de beaucoup d'œuvres symphoniques intéressantes.

Depuis quelque temps, il écrit lui-même ses libretti.

M. Ferroni s'efforce de développer chez les élèves la clarté des idées, la parfaite concordance du texte poétique avec la forme musicale, la bonne écriture pour le chant et la sélection judicieuse des effets d'orchestre. Il pense que la spécialité des Italiens restera toujours le théâtre et il doute, tout en le regrettant, que la musique symphonique prenne jamais racine dans la péninsule. Son directeur est d'ailleurs absolument de cet avis.

J'avoue que je ne partage guère leur manière de voir. Sans parler de Turin et de ses concerts que nous avons étudiés, nous verrons plus loin qu'il y a actuellement en Italie une poussée symphonique indéniable, à la tête de laquelle se trouvent des maîtres de grand talent. Qu'il y ait là une influence germanique prononcée c'est incontestable, et l'école italienne pourrait bien perdre à ce jeu les qualités particulières qui ont fait sa gloire pendant des siècles. Ajoutez à cela qu'il est fort probable que, d'une part, la crise théâtrale qui sévit maintenant en Italie, et, d'autre part, les exigences du patronage des édi-

teurs dont nous avons parlé plus haut, aient suggéré à nombre de compositeurs la possibilité d'un débouché nouveau.

Le Conservatoire de Milan a donné à l'art musical d'excellents compositeurs, dont plusieurs ont une grande renommée : Boito, Catalani (emporté par une maladie de poitrine alors qu'il donnait les plus brillantes espérances), Mascagni, Puccini et avant eux Ponchielli l'auteur de l'inoubliable *Gioconda*.

Il est vrai que Verdi y avait été refusé comme ayant trop peu de dispositions musicales. Le procès-verbal de cette élimination a été retrouvé : il spécifie que Verdi « concurrent pour le piano » n'avait pas « la main heureuse » mais que ses compositions dénotaient du talent. Verdi prétendait, paraît-il, que cette pièce était apocryphe et qu'elle avait été inventée pour le besoin des annales du Conservatoire.

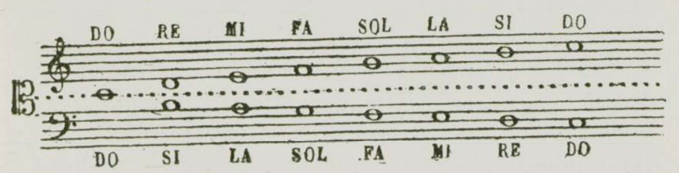
Que l'on me permette, ici, un mot personnel. Dans mon voyage, tout en voyant et en regardant, j'ai écouté à droite et à gauche, et j'ai noté tout ce qui me paraissait intéressant ou curieux. Mais il m'a été impossible bien évidemment de tout vérifier. Je m'en excuse une fois pour toutes et les rectifications qu'on pourra faire à mon rapport, serviront au moins à établir, d'une façon précise, quelques points douteux de l'histoire de l'Art musical (1).

(1) Rapprochons de l'échec de Verdi au Conservatoire de Milan, le petit fait suivant qui se passa à Paris. L'éditeur Lebeau ne refusa-t-il pas à Gounod d'éditer *Faust* qu'il lui proposait gratuitement ! M. de Choudens, heureusement, fut plus avisé !

Au Conservatoire de Milan, les élèves des classes de composition sont obligés de jouer d'au moins un instrument à archet et, bien entendu, du piano ; cette excellente mesure devrait bien être adoptée au Conservatoire de Paris !

Nous avons déjà dit un mot au chapitre sur Turin d'une particularité de l'enseignement du solfège dans les Conservatoires italiens. Cette étude y est presque partout divisée en solfège *parlé* et en solfège *chanté* ; dans la première partie, on « parle » les notes sans leur donner aucune signification tonale, et ce n'est que lorsqu'on est rompu à cet exercice qu'on aborde la seconde partie qui consiste à solfier sur une voyelle quelconque sans articuler le nom des notes.

Le professeur E. Pozzoli emploie un moyen très ingénieux pour simplifier l'étude des clefs de *sol* et de *fa* ; il suppose une clef d'*ut* imaginaire placée entre les deux portées, celle d'en haut en clef de *sol* et celle d'en bas en clef de *fa*. Les deux clefs se trouvent ainsi en continuation l'une de l'autre. Voici l'explication *optique* du système.



C'est très curieux et il paraît que les résultats, obtenus par cette méthode, sont excellents et très rapides.

Les classes d'instruments à vent sont peu suivies

au Conservatoire de Milan. C'est à peine s'il y a 3 ou 4 élèves dans chacune des classes de basson et d'instruments de cuivre. La flûte, le hautbois et la clarinette trouvent plus d'amateurs. Spécialité des flûtes adoptées ici ; elles descendent jusqu'au *si b* ; elles sont du type Ziegler. La flûte Bœhm est aussi admise depuis quelque temps.

A propos d'instruments de musique je signalerai les timbales à disques tournants (pour l'accord) qui sont fabriquées par le facteur italien Stanguellini. Elles m'ont paru des plus pratiques.

Les classes de harpe sont très en faveur. La harpe chromatique, système Lyon, vient de faire son apparition : elle est très discutée, mais elle intéresse. Son excellent professeur, M. Tedeschi, a été décoré de la Légion d'honneur, sans doute à titre d'encouragement à une nouvelle importation française en Italie.

Le Conservatoire de Milan reçoit du gouvernement italien une subvention d'une centaine de mille francs. M. Gallignani a pu réunir, d'autre part, des fonds pour diverses améliorations, notamment pour la salle de concerts.

En principe, l'enseignement est absolument gratuit au Conservatoire de Milan, ce qui est, nous l'avons vu, exceptionnel en Italie. Le directeur regrette d'ailleurs cette gratuité complète, car il prétend philosophiquement que l'on ne s'intéresse vraiment qu'à ce qu'on paie. A ce compte, ses meilleurs élèves devraient être ceux qualifiés d' « extraordinaires » et qui paient de 500 à 900 fr. pour recevoir, en dehors des cours, des leçons particulières. Le



MILAN. — Cour intérieure du Conservatoire Giuseppe Verdi.

nombre des élèves « extraordinaires » ou *a pagamento* (payants) est limité ; quoi qu'il en soit, cette division en deux catégories me paraît délicate.

Une petite exception à la gratuité concerne les élèves des classes d'orgue, qui doivent une redevance de vingt-cinq centimes par heure pour la consommation du moteur, quand ils s'exercent.

Il y a deux bons orgues au Conservatoire, l'un de Vegezzi Bossi de Turin, l'autre de Tamburini, de Crêma, jeune facteur d'avenir.

M. Gallignani lutte depuis quelque temps contre l'envahissement de l'élément féminin qui, si l'on n'y prenait garde, supplanterait à bref délai, croit-il, l'élément masculin dans la plupart des classes.

Une excellente innovation due à son initiative, est que les élèves peuvent se considérer absolument comme chez eux au Conservatoire et qu'ils sont autorisés à venir y étudier et s'y exercer toute la journée si cela leur plaît ; on leur trouve toujours quelque coin pour travailler.

En revanche, le directeur se montre beaucoup plus sévère que ses prédécesseurs pour l'obtention des diplômes : il en résulte que depuis quelque temps le niveau des études s'est rehaussé, grâce aussi à l'adjonction de quelques professeurs libres, appelés *docenti volontari* qui ne sont pas payés et qui doivent s'engager pour au moins un an. Ces *docenti* sont en général d'anciens élèves diplômés, qui forment une pépinière de professeurs pour les différents Conservatoires, à mesure des vacances qui se produisent : c'est même, avec le certificat de stage qu'ils peuvent obtenir, le seul avantage dont ils bénéficient.

M. Gallignani m'explique que le Conservatoire recrute une partie de ses élèves, dans les familles des provinciaux aisés qui viennent à Milan d'abord pour suivre quelques représentations de la Scala et qui, y prenant goût, s'installent définitivement dans la ville. Si les enfants ont quelques dispositions pour la musique, on les présente au Conservatoire : voilà des recrues et des meilleures.

Quant aux véritables Milanais, il paraît que le commerce leur sourit beaucoup plus que l'art !

Une des lacunes de l'Administration, en Italie, c'est qu'elle ne prévoit aucun débouché pour les élèves du Conservatoire, tandis qu'à Paris nous en avons au moins un semblant dans les théâtres et concerts subventionnés, et je parle ici autant des chanteurs et des instrumentistes que des compositeurs.

M. Ricordi auquel je fis part de mon étonnement à cet égard, me répondit qu'il s'était déjà préoccupé de cette question et, qu'en ce qui concerne Milan, il ne désespérait pas de trouver une combinaison avec la *Scala*.

Généralement, il n'y a pas de concours dans les Conservatoires italiens, mais il y a une kyrielle d'examens : ceux de « licence et de doctorat » sont les plus importants et les jeunes gens étrangers au Conservatoire peuvent aussi se présenter pour les obtenir. Voilà la véritable liberté d'enseignement ! Que ne suit-on cet exemple à Paris ?

Les récompenses consistent en médailles d'argent ou de bronze ou en certificats de « mention honorable ».

Avant de quitter le Conservatoire, je vais donner

l'intéressante opinion de M. Gallignani sur la musique religieuse qui tiendra un important chapitre quand, dans notre voyage, nous serons arrivés à Rome, opinion d'autant plus intéressante que son auteur, comme nous l'avons vu, est un spécialiste de la partie.

M. Gallignani trouve qu'il n'existe pas encore de véritable musique religieuse moderne. Jusqu'à présent, dit-il, on a parlé à Dieu comme on parle à ses semblables ; cela ne sied pas : il y a quelque chose de mieux à trouver !

M. Gallignani n'admet même pas la musique religieuse de Chérubini et nous verrons qu'en cela il est plus intransigeant que le pape. Quant au plain-chant de Solesmes, qui constitue le bouclier des réformateurs, il n'en reconnaît nullement la prétendue pureté. Il trouve notamment qu'il y a beaucoup trop de neumes surtout dans ce qu'on appelle les « variabili ».

Reconnaissons d'ailleurs avec M. Gallignani que ce sont là des minuties d'école et que ces discussions abstraites sur des bases douteuses rappellent beaucoup celles de la scolastique moyenâgeuse, et sont, tout autant, dépourvues d'intérêt général.

(*C*). — CONCERTS.

Ce paragraphe sera malheureusement très bref. A part deux ou trois concerts, donnés quelquefois à la Scala, coup sur coup à la fin de la saison (Lamoureux en dirigea plusieurs en 1894 et 1897), on ne

donne en général, à Milan, qu'une demi-douzaine de concerts symphoniques par an. Ces concerts, qui ont lieu au Conservatoire, ne sont, à vrai dire, que des exercices d'élèves (*saggi*) qui ont surtout une importance didactique.

Ils ont lieu à des dates variables et sont dirigés tantôt par le directeur, tantôt par certains professeurs.

L'orchestre comprend les professeurs et les élèves les plus avancés, en tout une soixantaine d'exécutants. On y adjoint souvent la classe de « canto corale ». Notons en passant que cette classe est obligatoire pour tous les élèves, même les instrumentistes et les compositeurs.

Une dizaine de concerts de musique de chambre sont également donnés au Conservatoire par la « Société del Quartetto », qui y ajoute de loin en loin, un grand concert d'orchestre. Les sociétaires seuls peuvent assister à ces auditions.

Il y a déjà longtemps, une société orchestrale s'était fondée à Milan, sans doute pour suivre les errements de celle de Turin. On pouvait supposer que ce qui intéressait le public là-bas, l'intéressait également ici. Malheureusement il n'en a rien été et la société orchestrale a dû se dissoudre. On me dit qu'elle va se reconstituer en vue de l'Exposition de Milan et qu'elle compte surtout sur le mouvement des étrangers (1).

Faut-il conclure de cette disette de concerts que le

(1) En effet, une Société (*Societa di Concerti orchestrali*) vient de se fonder sous la présidence du comte Guido Visconti di Modrone, et pour son concert d'inauguration, en juin 1905, elle a fait venir l'orchestre de Turin !...

public milanais est moins raffiné en fait d'art musical que le public turinois ? Peut être ! En tout cas je me rappelle l'appréciation du professeur Gallignani : Avant tout, le Milanais est commerçant !

Ce désintéressement pour une forme d'art aussi importante est une lacune bien regrettable au foyer même de la musique italienne.

Je suis convaincu qu'actuellement pour avoir du bon théâtre, il faut avoir de bons concerts et que l'art qui ferait abstraction de cet élément, aboutirait brièvement à la décadence.

Quant aux élèves de composition du Conservatoire de Milan, on ne peut là-bas leur remplacer la manne dominicale dont bénéficient leurs camarades parisiens.

Je crois, d'autre part que, seules, les œuvres de théâtre resteront, qui seront musicalement intéressantes : or, ce qui exerce plus le compositeur à être musicalement intéressant c'est le travail symphonique et avant de s'entendre soi-même, il faut entendre les autres et surtout les œuvres des maîtres consacrés. En outre, les concerts sont pour le public l'unique moyen de former son oreille et d'améliorer son goût. Il n'y est pas, comme au théâtre, continuellement distrait par l'action scénique.

Regardons ce qui s'est passé en France pour Wagner, compositeur symphonique presqu'autant que dramatique. C'est grâce à nos concerts classiques que nous avons pu l'introduire chez nous, d'abord à petite dose, puis par fragments plus importants. A l'objection que Wagner n'a rien à voir avec la musique italienne et que l'art de Verdi est

aussi impérissable que celui du maître allemand, on peut répondre que le génie de Wagner consiste surtout à avoir ouvert à l'art musical un champ nouveau, où toutes les écoles nationales peuvent venir récolter en adaptant ses conquêtes à leur tempérament et que Verdi le premier, à partir d'*Aïda*, y a jeté un regard complaisant !

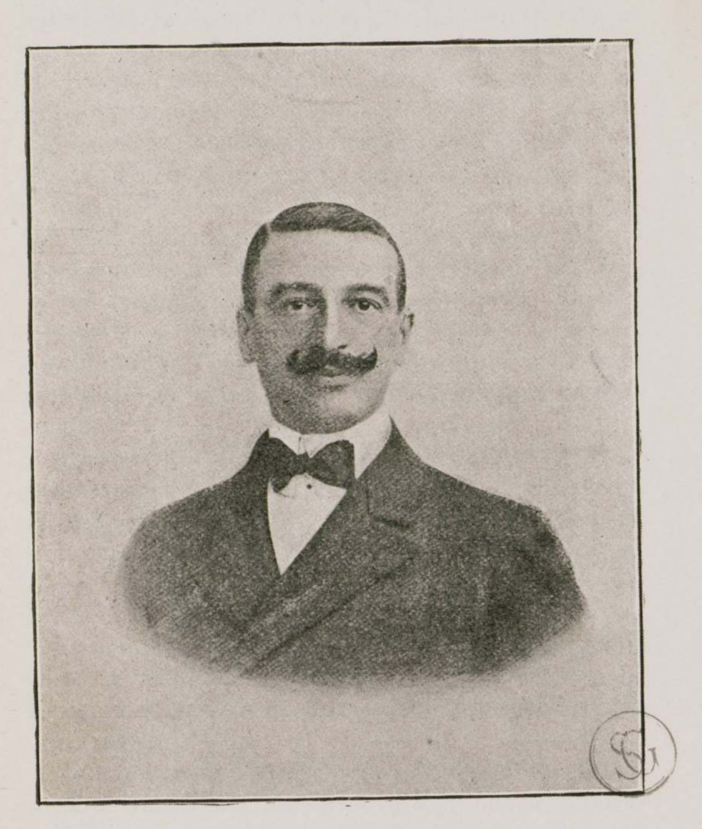
On dit souvent de tel compositeur de mérite : « Ce n'est pas un homme de théâtre » et le voilà jugé ! C'est possible, mais, si on intervertit la question, il est certain, qu'actuellement, tout compositeur de théâtre doit être d'abord un maître symphoniste !

(*D*). — THÉATRES.

Avant de parler des trois théâtres de musique de Milan, je voudrais promener un instant le lecteur sur la scène (*palcoscenico*) d'un grand théâtre italien.

Si nous pénétrons de la salle sur la scène par le côté jardin ou par le côté cour (les italiens disent plus simplement, *sinistra* et *destra*, gauche et droite) nous voyons d'abord, derrière le rideau de fer, le *sipario* rideau principal souvent remplacé par le *comodino*, rideau avec ouvertures permettant à l'acteur de venir saluer le public sans que le rideau se relève, puis le *panno stabile*, manteau d'Arlequin c'est-à-dire, chassis de draperie qui est ici fixe (*stabile*) et qui forme le plan zéro.

En Italie, les rideaux ne se trouvent pas, en général, comme à l'Opéra de Paris, devant le proscenium



Duca Uberto Visconti di Modrone

(*proscenio*), mais derrière, de sorte que la question des loges sur la scène n'existe pas là-bas. Disons en passant que leur suppression, dont il est actuellement question à l'Opéra, pourrait bien y être dangereuse au point de vue de l'acoustique de la salle.

Au plan 1, nous trouvons un second manteau d'Arlequin, *panno quinta mobile* ou *quinta di panneggio* et quelquefois, au plan 2, un troisième manteau d'Arlequin. Ces deux draperies supplémentaires constituent souvent une économie considérable de décors.

Une autre particularité de la décoration italienne, très usitée surtout pour les décors (*iscenari*) en papier, consiste dans l'emploi du *principale* qui est la réunion de deux chassis et d'une frise formant un tout complet.

Grâce à cette réunion, on supprime les « voussures » nécessaires quelquefois pour continuer les châssis en hauteur : bref, l'on a qu'une seule pièce au lieu de trois ou cinq.

Quelquefois le *principale* est *zoppo* (boiteux) c'est-à-dire une frise avec un seul châssis.

Le nom de *soffitto* s'applique aux plafonds plats, frises et bandes d'air ou de verdure. A l'Opéra de Paris, on n'emploie de même qu'une seule désignation : plafond.

Quinta signifie châssis, *quinta di traguardo*, châssis destiné à masquer les découvertes ; *fianco* et *parapettato*, chassis en retour ; *fondino*, pantalon ou châssis à 1, 2 ou 3 faces, derrière les portes ou fenêtres praticables ; *fondale*, toile de fond ; *spezzato*, ferme.

Si nous regardons en haut nous pouvons, lors-

qu'il n'y a pas trop d'encombrements, apercevoir au-dessus des *ponticelli* ou *poggioli* (pont volants) (1) le premier *graticcio* (le gril) au-dessus de l'enchevêtrement des *soffitti*, *principali*, *fondali* et de leurs cordages.

En regardant à nos pieds, nous voyons une différence notable avec les planchers des théâtres français :

En général, il n'y a pas de grandes rues dans les théâtres italiens : quand on a besoin d'une trappe, on perce simplement un trou dans le plancher.

Les fausses rues (*antine traversali* ou *tagli matti*) n'existent souvent qu'à partir du troisième plan. Elles sont fermées par des trapillons à briquet (*sportelli*).

A chaque plan, il y a 2, 3, et même 4 costières (*tagli delle quinte*), mais elles ne traversent pas la scène entière comme chez nous : aux premiers plans, elles ne dépassent que peu l'ouverture du cadre, puis se rapprochent graduellement les unes des autres, jusqu'à la distance de 7 à 10 mètres.

Ces différences proviennent de ce que les dessous des théâtres italiens ne sont, comme nous l'avons déjà vu, que fort peu importants, et en contradiction avec la règle très logique de la construction théâtrale actuelle qui exige que la hauteur de la scène jusqu'au sommet du cadre soit répétée en dessus et en dessous (2).

(1) On dit aussi en italien, dans le langage théâtral, *catena capriatica*, littéralement : chaîne de chèvre.

(2) La hauteur de la scène ainsi obtenue, ne suffit même pas ordinairement à relever les rideaux d'une seule envolée. A l'Opéra de Paris, où la hauteur du cadre est de 14 mètres



MILAN. — Théâtre de la « Scala ».

Disons enfin que naguère encore on appelait plantation italienne, la plantation carrée droite et régulière, parallèle aux plans du théâtre, par opposition à la plantation française où la ligne oblique était très usitée.

Aujourd'hui les grands théâtres, comme la *Scala*, plantent leurs décors dans tous les sens.

Derrière la scène il y a souvent un grand espace *retropalco* (arrière-scène), qui la continue derrière une large ouverture *arco* qui correspond en plus petit au « cadre » (*bocca scena ou arco scenico*).

On peut profiter, dans la décoration, du *retropalco* pour certains effets de perspective, et à ce propos, regrettons qu'à l'Opéra de Paris, l'ouverture du mur du lointain n'ait point été ménagée suffisamment large pour permettre d'utiliser, dans ce but, le foyer de la danse.

I. — SCALA (1)

Le « teatro alla Scala » est l'un des théâtres les plus célèbres de l'Europe. Il a été construit en 1777

et le gril à 35 mètres du plancher, certains rideaux ont jusqu'à 18 et même 22 mètres de hauteur pour éviter les découvertes. On est donc obligé de les plier en deux pour les cacher dans les cintres. M. Bovagnet, le chef machiniste déjà cité, y trouve même un avantage : c'est que les peintures, n'étant pas directement frottées contre les autres rideaux ou plafonds, s'abîment moins et qu'elles sont plus abritées de la poussière.

(1) La maison Ricordi vient de faire paraître un magnifique ouvrage sur la *Scala*, dû au patient labeur de M. Pompeo Cambiasi.

par l'architecte Piermarini, sur l'emplacement de l'église Santa Maria della Scala, d'où son nom.

Commodément situé sur la place « della Scala », en face de l'entrée de la galerie Victor Emmanuel, ce théâtre est considéré comme le prototype des scènes italiennes. Plus de 3.000 spectateurs assis et debout peuvent tenir dans le théâtre et le foyer peut contenir 600 personnes (1).

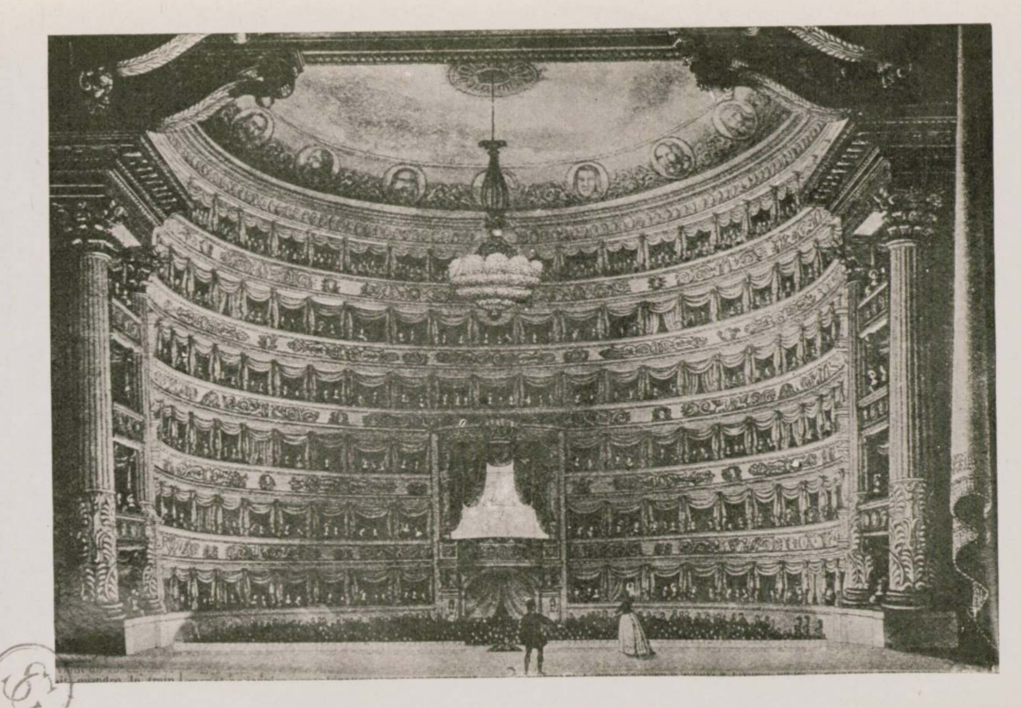
Voici les dimensions de la scène de la *Scala* :

Longueur (y compris le proscenium et le « retro-palco » qui a 15 mètres, et jusqu'au mur du lointain)	42 m.
Largeur disponible pour la décoration	26 m.
Hauteur (du plancher au gril)	27 m.
Largeur du cadre	15 m.
Hauteur du cadre	11 m.
Profondeur des dessous (2 étages)	7 m.

En Italie, le prix des places est établi de la manière suivante : le public paie d'abord une entrée individuelle (*ingresso*) qui varie, suivant les théâtres et les spectacles, de cinquante centimes à cinq francs, et qui lui permet seulement d'assister, debout, à la représentation. S'il veut s'asseoir, le spectateur doit prendre une place de parterre (*platea*), de fauteuil d'orchestre (*poltrone*) ou de loge (*palco*) : les prix varient de deux francs à vingt francs.

Dans la plupart des théâtres, comme nous l'avons déjà vu, un grand nombre de loges sont propriétés privées.

(1) J'apprends que dorénavant, à la *Scala* de Milan et au *San Carlo* de Naples, les places debout seront supprimées et que toutes les places seront numérotées.



MILAN. — Intérieur de la « Scala ».

A la *Scala* c'est le cas pour toutes les loges et il y en a quatre étages. Les propriétaires y ont libre accès, eux et leurs amis, sans que le nombre des places soit limité, mais chaque personne, à commencer par le propriétaire, doit payer « l'*ingresso* ».

Je vais tâcher maintenant d'expliquer le mot italien « *canone* » qui joue un rôle important dans les rouages de plusieurs grands théâtres italiens et en premier lieu à la *Scala*.

Les propriétaires de loges (*palchettisti*) sont presque partout copropriétaires du théâtre avec la ville, à tel point que si le théâtre était vendu ou désaffecté, chacun d'eux recevrait pour l'espace de terrain qu'occupe sa loge une indemnité à tant le quart de mètre carré, puisqu'il y a quatre rangs de loges.

Mais cette copropriété les oblige à verser annuellement une redevance (*canone*) qui se divise en deux parties : une partie fixe qui dépend de la situation de la loge et une contribution variable qui sert à couvrir le déficit du théâtre.

A la *Scala*, la partie fixe est peu importante; elle varie de 114 à 152 francs et le quatrième rang en est exempté : mais la contribution variable est actuellement de 600 à 1.400 francs environ selon l'emplacement des loges, le double à peu près de ce qu'elle était il y a 20 ans.

Notez que les *palchettisti* peuvent louer et même vendre leurs loges à condition de garantir le *canone*.

Remarquons, aussi, qu'en Italie, s'il y a de très nombreuses propriétés de loges, il n'y a nulle part de propriétés de fauteuils d'orchestre.

Les *palchettisti* forment une société qui défend ses droits avec une grande énergie vis-à-vis de la municipalité. Son président actuel est le duc Uberto Visconti di Modrone.

La durée de la saison théâtrale est, en général, du milieu de décembre au milieu d'avril et, quoique les loges ne rapportent que l'*ingresso* des occupants, on arrive parfois à des recettes de 10 et 12.000 francs.

La *Scala*, a pour directeur général, depuis plusieurs années, M. Giulio Gatti-Casazza, ex-ingénieur naval, qui agit pour le compte de la société des *palchettisti*.

Il s'occupe spécialement de la mise en scène.

Depuis 1897, il n'y a plus d'impresario à la *Scala*. Le dernier fut M. Sonzogno.

Le répertoire de 1903-1904 se composait de l'*Or du Rhin* de Wagner, *Germania* de Franchetti, *Faust* de Gounod, *Dinorah* (Pardon de Ploërmel) de Meyerbeer, *Siberia* de Giordano, *Griselidis* de Massenet, *Rigoletto* de Verdi et *Butterfly* de Puccini. On voit par cette nomenclature, de quel éclectisme fait preuve le public milanais. Il y a eu en tout 75 représentations, dont 15 populaires. J'ajoute avec joie que l'œuvre qui a fait le plus de recettes et qui a été le plus jouée est le *Faust* de Gounod, tant il est vrai que notre art est véritablement international et que ce qui est beau à Paris, l'est également à Milan, comme il l'est partout ailleurs dans le monde civilisé (1).

(1) On vient de donner à la *Scala* (29 mars 1906) la première représentation d'une tragédie pastorale en 3 actes de Gabriele d'Annunzio, la *Figlia di Jorio*, musique d'Alberto Franchetti. En général, on a trouvé que la musique diminuait, en maint endroit, l'effet de la tragédie en vers.

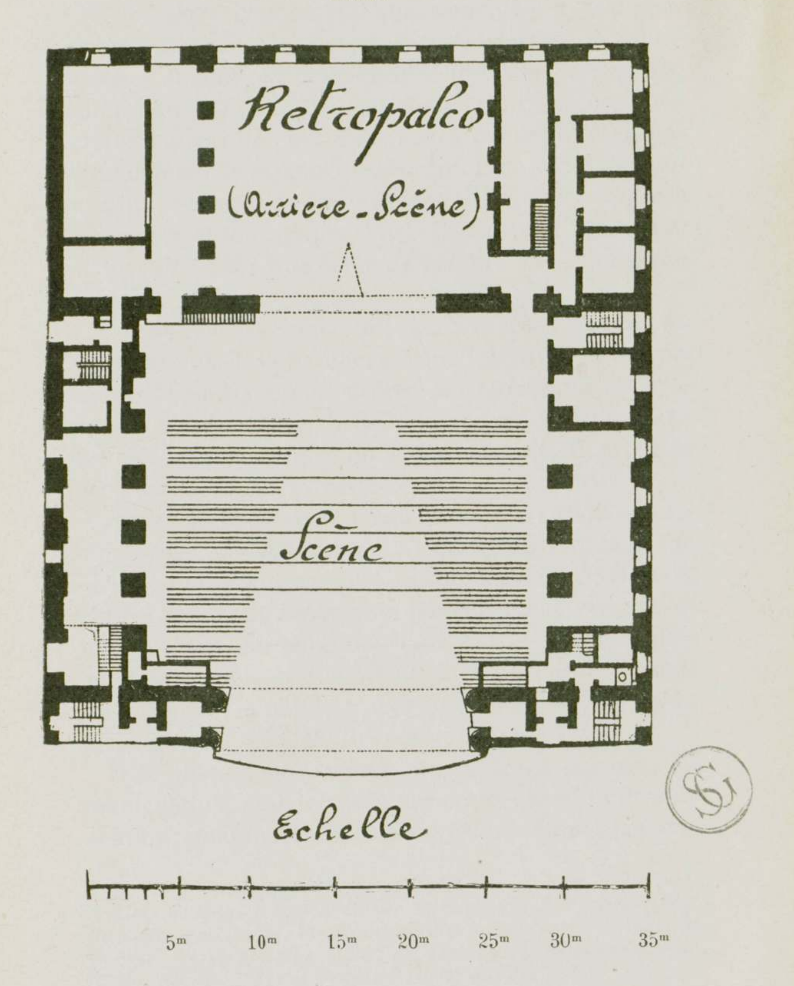
TÉATRO ALLA SCALA

MILAN



TÉATRO ALLA SCALA

MILAN



L'orchestre compte 100 musiciens, il y a 100 choristes et l'école de danse, dirigée depuis de nombreuses années par la célèbre Mlle Caterina Beretta, comprend 120 danseuses et danseurs. Dans ces dernières années, le chef d'orchestre principal était habituellement le maestro Toscanini. Puis ce fut Campanini qui, à la suite de difficultés avec l'orchestre, quitta son poste et fut remplacé par M. Léopold Mugnone.

Jusqu'en 1897 une école de chœurs fut adjointe au théâtre.

Le public de la *Scala* était naguère très exigeant; au point de vue des chanteurs, il ne tolérait que des artistes de tout premier ordre. Maintenant il est, paraît-il, un peu moins difficile et pourvu que l'orchestre soit bon et la mise en scène soignée, il est plus accommodant sur le reste (1).

Autrefois la *Scala* recevait une subvention municipale de 300.000 francs. Cette subvention a été peu à peu diminuée et elle est tombée à 60.000 francs, chiffre actuel; le théâtre ne pouvait point vivre avec un subside aussi peu important, car la saison de près de quatre mois coûte maintenant en chiffres ronds un million et le public n'apporte guère que 600.000 fr. ajoutés aux 150.000 francs des *palchettisti*.

Il se passa à ce moment, un incident curieux. La municipalité, embarrassée par cette question de subvention, imagina d'adresser un *referendum* à la popu-

(1) Citons quelques-unes des principales œuvres crées à la *Scala* : la *Gazza ladra* (1817) de Rossini; *Il Pirata* (1827), *la Straniera* (1828), la *Sonnambula* et la *Norma* (1831) de Bellini; *Anna Bolena* (1831) de Donizetti; *Nabucodonosor* (1842), *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893) de Verdi.

lation pour savoir si oui ou non elle devait soutenir l'exploitation de la Scala.

Les comices électoraux furent réunis à cet effet le 15 décembre 1901.

Sur 56.983 inscrits il y eut 18.908 votants dont les voix se repartirent ainsi : 7.214 « oui », 11.460 « non » et 234 bulletins blancs.

Ce résultat vient à l'appui de ce que nous disions plus haut du Milanais ; commerçant, pas artiste ! Mais cela viendra avec le temps et après avoir gagné beaucoup d'argent, le Milanais voudra en jouir agréablement et il soutiendra de ses deniers, le théâtre qui fut la gloire universelle de sa cité.

En attendant une souscription a été ouverte et couverte pour continuer l'exploitation du théâtre pendant une période de 5 ans (1902-1907) et fournir à la société des *palchettisti*, une somme de 500.000 francs par actions de 500 francs à fonds perdu et sans obligation de rendre des comptes.

Les représentations de la *Scala* ont une influence considérable sur le sort des œuvres qui y sont représentées, tant dans la péninsule qu'à l'étranger, et l'on conçoit aisément les soins qu'apportent les intéressés au succès des premières. Aussi la claque y joue-t-elle un grand rôle et ses bons offices sont grassement rénumérés.

II. — DAL VERME.

La famille Dal Verme fit édifier en 1873, sur des terrains qui lui appartenaient, le théâtre qui porte son nom. Ce théâtre, dans une jolie situation, beau-

coup moins centrale toutefois que la *Scala*, est entouré de jardins : c'est le théâtre favori des milanais. Moins vaste que la *Scala*, surtout comme scène, il peut néanmoins contenir jusqu'à trois mille personnes (1). Il appartient actuellement à la comtesse Dal Verme.

En général, il y a trois saisons chaque année : automne, carnaval-carême et printemps. Le *Dal Verme* ne reçoit aucune subvention. Les propriétaires louent le théâtre à des impresarios, qui se tirent d'affaire comme ils peuvent.

Le répertoire 1903-1904 comprenait le *Bal Masqué*, le *Trouvère*, *l'Africaine*, la *Favorite*, *Othello* de Verdi, *Ruy Blas* de Marchetti, *Iris* de Mascagni, *l'Aminta* de A. Saibene.

J'ai entendu au *Dal Verme* une fort bonne représentation de l'*Otello* de Verdi avec le ténor Angelo Angioletti, qui a une très grande voix, Mme Corsi et le baryton Maggi.

L'orchestre était conduit par le maestro Mingardi.

Depuis deux ans, la direction du *Dal Verme* est entre les mains de MM. Suvini et Zerboni, qui s'efforcent de populariser et même de démocratiser leur théâtre, ce qui ne m'a jamais paru un inconvénient au point de vue de l'art musical.

Les œuvres qui récemment ont eu le plus de succès sont : *Giovanni Gallurese* de Montemezzi, un élève du Conservatoire de Milan dans la classe de M. Fer-

(1) Le plan (*planimetria*) de la scène du *Dal Verme* est le document le plus complet de ce genre que j'aie pu me procurer.

roni, *Dolores* du compositeur espagnol Breton et la *Butterfly* de Puccini qui avait échoué à *la Scala*.

La tendance du public qui fréquente le *Dal Verme* est très nettement dessinée : c'est la grande musique nationale, c'est avant tout l'œuvre de Verdi et les directeurs n'ont qu'à se conformer à cette indication. Cette franchise de goût, exempte du moindre snobisme, est justement ce qui permet au théâtre de vivre de ses propres ressources, fait des plus rares dans un théâtre de musique.

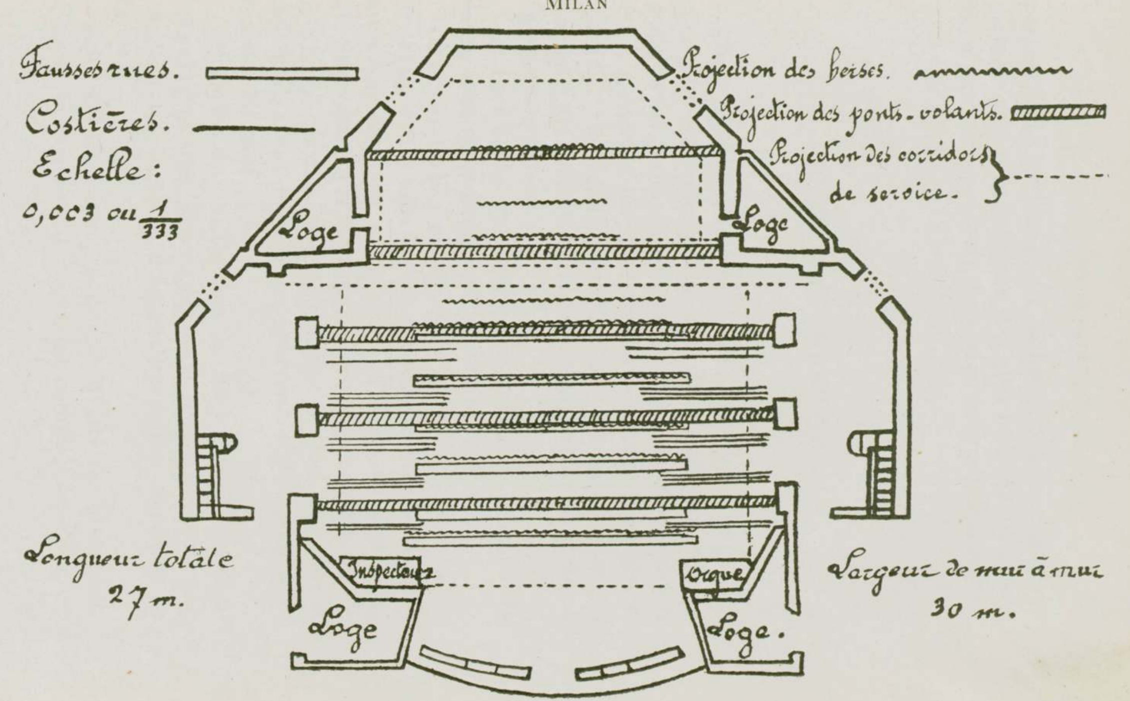
L'orchestre du *Dal Verme* comprend habituellement 70 artistes : il y a autant de choristes et 50 danseuses ou danseurs. Ce cadre permet une exécution très honorable. Parmi les chefs d'orchestre, qui y dirigent le plus souvent et avec le plus de succès, je citerai le maestro Vigna et un tout jeune élève de Mascagni, M. Moranzoni. MM. Tullio Sérafin déjà nommé à propos des concerts de Turin, Sturani, Vanzo et Vitale y ont été aussi fréquemment applaudis.

Avant de quitter le *Dal Verme*, remarquons qu'il y a ordinairement dans les principales villes italiennes, à côté du grand théâtre dispendieux, souvent incommode et la plupart du temps fermé, un autre théâtre moins grand, viable et pratique tel que celui que nous venons de visiter.

C'est dans cet ordre d'idées que l'on trouvera, je crois, la solution dela crise lyrique qui sévit en Italie, depuis quelques années; il faudra rendre viables les théâtres qu'on pourra modifier, (il y a toujours, notamment, trop de loges et pas assez de places de balcon ni d'amphithéâtre), aliéner les autres, ce qui

SCÈNE DU THÉATRE DAL VERME

MILAN



permettrait peut-être de subventionner certaines manifestations artistiques des plus intéressantes, par exemple les représentations des œuvres des jeunes compositeurs.

LIRICO INTERNAZIONALE

C'est précisément parce qu'un débouché manquait aux jeunes compositeurs, que M. Sonzogno, mis en goût par le triomphe de *Cavalleria Rusticana* dont il était le parrain fit entièrement restaurer et modifier, en 1894, le théâtre de la *Canobbiana*, via Larga, ancien petit théâtre ducal (*teatrino*) datant de la même époque que la *Scala*.

Le *Lirico*, tel fut son nouveau nom, devait être avant tout une scène expérimentale.

De la part de M. Sonzogno, cette œuvre de Mécène se doublait d'une affaire commerciale intéressante, car, au même moment, comme nous l'avons vu plus haut, M. Sonzogno, qui était déjà directeur-propriétaire du journal *Il Secolo*, se lançait dans l'édition musicale et devenait, l'émule et le concurrent redoutable de la maison Ricordi.

Le *Lirico* est un théâtre de moyenne dimension très clair et très bien compris. Il n'a qu'un seul rang complet de loges et contient beaucoup de places de balcon.

En 1903-1904 on y a donné *Thaïs* de Massenet, *Chopin*, la curieuse et discutable compilation d'Orefice

et *Fedora* de Giordano. Puis, M. Sonzogno ayant loué son théâtre, on y a représenté la *Gioconda* de Ponchielli, dont les recettes sont toujours certaines en Italie et plusieurs ballets, entre autres *Coppelia*, le chef d'œuvre de notre Delibes.

Récemment on y a joué, avec succès, le *David* de Galli, le *Jongleur de Notre Dame* de Massenet et la *Sposa Venduta* (la Fiancée vendue) du compositeur tchèque Smetana.

C'est au *Lirico* que furent exécutées, au printemps de 1904, les œuvres lyriques retenues par le jury international du concours Sonzogno et parmi celles-ci la *Cabrera* de notre compatriote Henri Dupont qui sortit vainqueur du tournoi.

Le jury se composait de E. Humperdinck, président, Jan Blockx, Asger Hamerik, C. Campanini, F. Cilea, Amintore Galli.

IV. — PIACENZA (Plaisance)

(36.000 habitants)

Piacenza était à deux pas de mon itinéraire; je m'y suis arrêté quelques heures. C'est une agréable petite ville, chef-lieu de la province de ce nom. Elle contient de beaux monuments et de ses remparts on a une jolie vue sur les collines environnantes.

Piacenza possède une école de musique vocale et instrumentale et un théâtre convenable.

M. Bandini, ancien élève du Conservatoire de Parme, est à la fois le directeur de l'école de musique et le chef d'orchestre du théâtre. Il professe le piano, l'harmonie et même le contrepoint.

On apprend d'ailleurs tous les instruments à l'école, mais certains professeurs enseignent deux instruments, par exemple le professeur de contrebasse est aussi chargé du cor! Un tel enseignement doit être bien superficiel, néanmoins il peut être utile aux commençants; quant aux élèves plus avancés, Milan est assez près pour qu'on y envoie ceux qui paraissent les mieux doués.

Comme chant il n'y a qu'une classe de « canto corale » et encore cette classe n'est-elle fréquentée que par le sexe masculin, les Plaisantines craignant, paraît-il, d'y compromettre leur dignité ; c'est du moins ce qui m'a semblé ressortir des doléances de M. Bandini.

L'école compte en tout une soixantaine d'élèves et coûte au municipe environ 11.000 francs. par an. Elle donne un concert chaque année avec ses propres éléments.

Le théâtre communal est joli. Il date de 1804 et peut contenir 1.500 spectateurs environ, mais il a le gros inconvénient d'être actuellement, en contre-bas de la place qui l'environne. Pour accéder aux fauteuils d'orchestre et au parterre, il faut descendre quelques marches, ce qui est très incommode, et ce qui est plus grave, c'est qu'il résulte de cette différence de niveau que le théâtre n'est ni bien ventilé ni bien aéré.

Il y a 60 musiciens d'orchestre dont une vingtaine étrangers à la ville et une quarantaine de choristes. Le ballet, (parfois on le supprime), compte 36 danseuses et danseurs.

Aïda de Verdi a fait gagner à son directeur, il y a quelques années, beaucoup d'argent.

Depuis, avec des œuvres plus récentes, mais d'un mérite inférieur, les impresarios en ont presque toujours perdu, malgré la subvention de 32,000 francs, pour les 32 représentations de la saison de Carnaval : souvent le théâtre est presque vide. Cependant la *Messaline* d'Isidore de Lara paraît y avoir obtenu un certain succès.

Le comte Calciatti, président de la commission du théâtre, donne, comme explication de ce désintéressement du public, l'émigration qui se fait progressivement vers les centres importants et l'apathie de ceux qui restent. Plaisance, comme tant d'autres villes italiennes, est maintenant bien déchue de son importance d'autrefois, et malgré sa joliesse, on y éprouve une certaine impression de mélancolie.

Le Plaisantin aime la musique et le théâtre, mais d'une façon calme, me dit M. Bandini, et jamais il ne se livre à des manifestations dans le genre de celles des Milanais, dont il n'a ni la vivacité ni la pétulance.

Quoique à une cinquantaine de kilomètres seulement de la capitale de la Lombardie, il semble que nous soyons ici dans un tout autre pays.

V. — BRESCIA

(70.000 habitants.)

(*A*). CONSERVATOIRE

M. Romanini, ancien élève du Conservatoire de Parme, est le directeur du *Civico Istituto Musicale Venturi* qui se trouve dans le palais *Martinengo*, place Nuova.

Venturi est le nom d'un riche Mécène qui fonda cette école de musique et y attacha une rente de 5.000 francs. Cette somme, ajoutée aux 3 000 francs que donne le Municipe, permet à l'institution de rendre de réels services, notamment au théâtre. En effet, elle lui fournit presque tous les choristes (c'est là qu'on voit l'utilité de la classe de chant choral) et les trois quarts des musiciens de l'orchestre, surtout parmi les instruments à cordes.

Nous retrouvons encore ici la lacune habituelle des Conservatoires moyens d'Italie : pas de classe de

chant proprement dit. C'est à Milan, comme toujours dans le Nord de la péninsule qu'on envoie, lorsque c'est possible, les sujets qui montrent de réelles dispositions. Mais rien ne peut remplacer l'enseignement sur place et il serait à souhaiter que Brescia qui, en matière musicale, semble marcher résolument dans la voie du progrès fit un essai dans cet ordre d'idées. Son théâtre, d'ailleurs, ne pourrait qu'en profiter.

Il est incontestable que cette pénurie d'enseignement du chant et l'éloignement des centres où on peut le trouver, ce qui est souvent pour les jeunes gens une difficulté insurmontable, ne fassent perdre chaque année à l'Italie des centaines de voix.

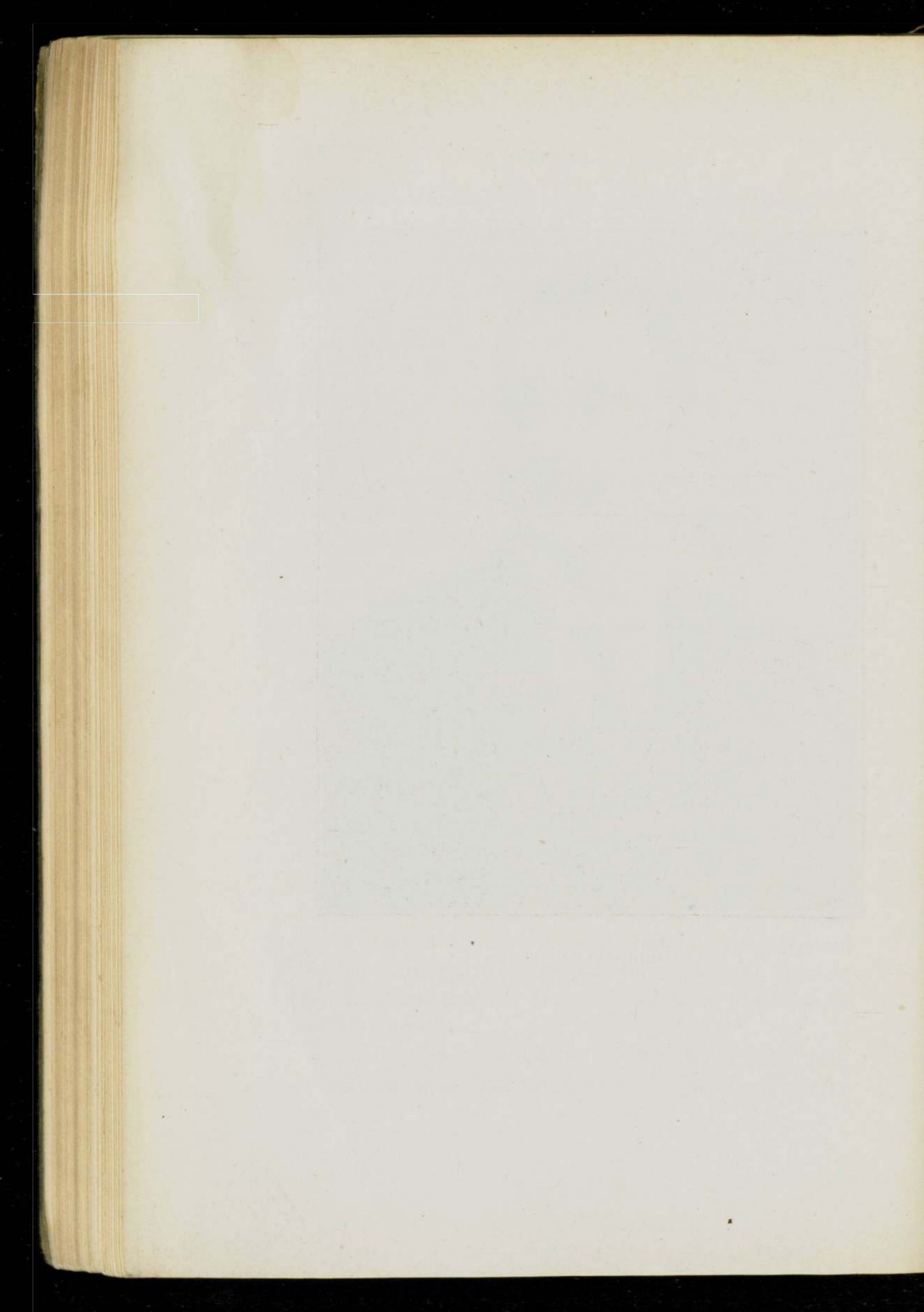
Reconstitution et décentralisation de l'art du chant, telle devrait être la préoccupation constante des amis du théâtre italien, car la disette des chanteurs commence à s'y faire grandement sentir, quoique l'Italie soit, sans aucun doute, le pays où l'on rencontre le plus de belles voix.

Cette question intéresse, à vrai dire, l'art musical de toutes les nations. En principe, le volume de la voix dépend de la latitude : en effet, plus on s'avance vers le Midi, plus on entend parler, chanter et souvent crier, ce qui est, malgré tout, une preuve de voix. D'ailleurs la voix musicale existe à l'état latent chez un nombre incalculable de gens, et quand une personne parle joliment ou fort, elle a de grandes chances pour pouvoir arriver à cultiver avec succès l'art du chant.

Cette digression m'amène à émettre le vœu qu'il se forme une société internationale, protégée par les

Girolamo Orefici





différents gouvernements, dont l'objet serait de rechercher, recueillir et développer les voix.

Pour en revenir à Brescia, presque tous les élèves du Conservatoire ont, en dehors de la musique, un métier ou un commerce (*negozio*) : c'est excellent. car cela les attache à la ville et à son théâtre.

Voilà ce qu'il faudrait dans nos villes moyennes de province en France. Si, dans ces conditions, les musiciens sont plutôt des amateurs que des artistes, il faut néanmoins reconnaître qu'un musicien d'orchestre qui a appris sérieusement son instrument peut facilement s'y entretenir avec une ou deux heures de travail par jour.

La difficulté est plutôt celle du répertoire : tandis qu'en Italie il ne consiste qu'en quatre ou cinq ouvrages pour une saison, ouvrages qu'on répète à satiété (excepté ceux qui tombent à la première représentation), en France, au contraire, le public réclame beaucoup de variété. La solution consisterait, chez nous, à ne jouer guère que trois fois par semaine, les autres soirs étant employés aux répétitions. Les directeurs n'y trouveraient peut-être pas leur compte, mais alors, pourquoi n'essaierait-on pas de constituer des sociétés artistiques et non commerciales pour l'exploitation des théâtres, suivant en cela l'exemple si fréquent en Italie.

A part une séance donnée parfois au cours de la saison théâtrale d'été, les concerts d'orchestre sont inconnus à Brescia, et c'est grand dommage, car il y a des éléments nécessaires pour former un orchestre ordinaire permanent. En effet, 39 musiciens (à condition que le quatuor soit réellement bon, et que les

cuivres et timbales se modèrent), suffisent à la rigueur pour tout le répertoire classique, base de la musique symphonique et pour bon nombre d'œuvres modernes.

L'orchestre serait ainsi composé :

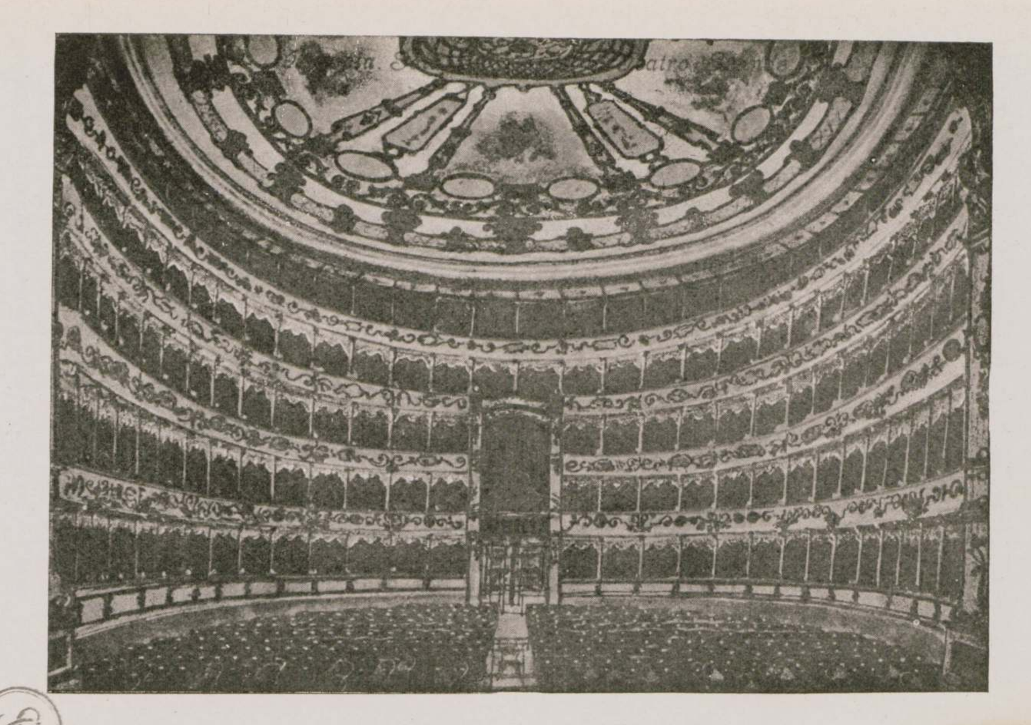
Flûtes	2
Hautbois	2
Clarinettes	2
Bassons	2
Cors	4
Trompettes	2
Trombones	3
Timbalier	1
1ers Violons	7
2es violons	5
Altos	3
Violoncelles	3
Contrebasses	3
Total	39

Remarquons qu'au Conservatoire de Brescia il y a déjà, chaque semaine, un exercice d'ensemble des instruments à cordes, ce qui est un acheminement.

(*B*). — THÉATRE.

Teatro Grande

On fait souvent appel à Brescia des jugements musicaux rendus à Milan, et certaines œuvres ont été saluées d'unanimes applaudissements au *Teatro Grande*, qui avaient succombé sous les sifflets de la



BRESCIA. — Teatro grande.

Scala. Le dernier exemple en est la *Butterfly* (1) de Puccini qui, après avoir piteusement échoué à Milan, s'est relevée à Brescia pour faire ensuite le tour de l'Italie.

L'extérieur du *Teatro Grande* ne fait guère présumer de la beauté de l'intérieur. C'est un édifice très vieux et très lourd, noyé dans un pâté de maisons, bien situées d'ailleurs sur une large rue, le *corso Giuseppe Zanardelli*.

Le théâtre date de 1810, et la salle a été complètement restaurée en 1862. La salle est une des plus jolies de l'Italie et la photogravure que nous en donnons ne rend que très faiblement sa belle ordonnance et la richesse de son superbe plafond. Le foyer, d'une ornementation très artistique, est fort ancien ; il faisait partie du monument primitif, et, au siècle dernier, il servait de lieu de réunion à une association musico-littéraire, qui avait pris le nom d'*Accademia deli Erranti* (Académie des nomades).

L'appellation de *Teatro Grande* (grand théâtre), provient de ce qu'à l'époque où il fut construit, il parut énorme pour la petite ville de Brescia qui était loin d'être ce qu'elle est aujourd'hui. Le développement de Brescia se poursuit activement. Au moment où j'y suis passé, on mettait la dernière main aux préparatifs de l'exposition internationale qui allait s'ouvrir sur la belle colline du Castello, qui domine la ville.

La scène du *Teatro Grande* n'est pas très profonde, mais elle est très commodément distribuée, encore qu'irrégulière.

(1) Au moment où je donne le bon à tirer du présent rapport, la *Butterfly* passe à l'Opéra-Comique, à Paris.

Voici ses dimensions :

Longueur disponible de la scène (y compris le proscenium)	18 mètres
Largeur de la scène disponible pour la décoration 20 mètres se rétrécissant jusqu'au dernier plan à	17 —
Hauteur de la scène (du plancher au gril)	19 —
Largeur du cadre	13 —
Hauteur du cadre	10 —
Profondeur des dessous	3 —

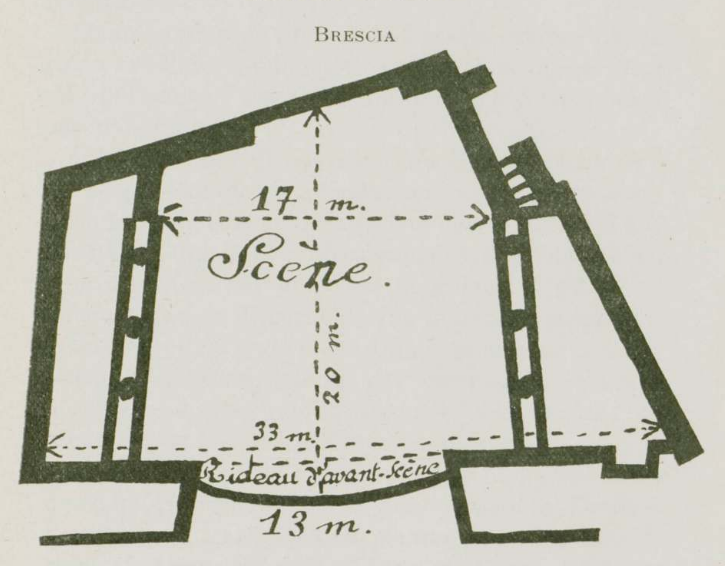
La salle est éclairée à l'électricité, comme presque partout en Italie. Quand on pense que, chez nous, la salle du grand théâtre de Bordeaux, la quatrième ville de France, est encore (1906) éclairée au gaz !

Le *Teatro Grande* contient environ 1.500 places, dont les prix varient de 2 à 8 francs. On fait comme recettes moyennes de 1.200 à 2.500 francs. Rarement on dépasse 3.000 francs, et cela à cause du grand nombre de loges de propriété privée, sur lesquelles l'entreprise du théâtre ne perçoit que le droit d'entrée (*ingresso*) des occupants.

La situation financière du *Teatro Grande* est très spéciale. Il y a deux copropriétaires, juste par moitié ; la ville d'une part, et d'autre part la société des *palchettisti*, tout comme à la *Scala*. La Société possède, intégralement cette fois, aux environs de Brescia, deux fermes qu'elle fait valoir et qui lui rapportent vingt-deux mille francs par an. C'est un cas unique en Italie et je n'en connais nulle part d'analogue. Grâce à ces revenus, augmentés d'une quinzaine de mille francs du Municipe et d'une part contributive

TEATRO GRANDE

BRESCIA



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

(*canone*), d'une quarantaine de mille francs des propriétaires de loges (*palchettisti*), la Société peut donner à l'impresario cinquante-deux mille francs de subvention pour les deux saisons du Carnaval et de la Foire (*Fiera*), et payer tous les impôts, assurances, réparations d'entretien et améliorations diverses du théâtre.

L'exploitation du théâtre de Brescia est une affaire sinon brillante, du moins très sûre. Les impresarios (M. de Comis y est resté douze ans) n'y ont jamais perdu d'argent.

L'âme, la cheville ouvrière, le « Deus ex Machina » du *Teatro Grande* est actuellement le chevalier Girolamo Orefici, délégué de la société des *palchettisti*, qui joint à ses qualités professionnelles d'avocat, celles d'un dilettante au goût sûr et ardent. C'est à lui que la scène de Brescia doit la notoriété exceptionnelle dont elle a joui en ces dernières années et qui a attiré la foule du dehors, car on vient très régulièrement à ses représentations, de Vérone, de Mantoue, de Parme, de Crémone et de Milan.

D'une activité débordante et toujours à la recherche de ce qui peut empoigner le public, dès qu'il a trouvé l'œuvre qu'il désire, il la fait sienne, l'entoure de mille soins, fait engager pour elle les meilleurs chanteurs de l'Italie qui se trouvent ordinairement libres pour la saison de la Foire (août et septembre), l'annonce à grand fracas *urbi* et *orbi*, et se trouve en général récompensé le jour de la bataille, de ses multiples et constants efforts.

Il est incontestable que c'est grâce au savoir-faire du chevalier Orefici que la revanche de la *Butterfly*,

de Puccini a pris les proportions d'un événement national et, sans médire aucunement de la musique de Puccini, dont j'aime beaucoup la *Vie de Bohême*, on peut s'étonner que le public italien se passionne aussi démesurément pour des œuvres qui ne méritent ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

En général, ce qui plaît aux Brescians c'est la musique « fine mais facile », me dit l'avocat Orefici.

Ils applaudissent souvent nos œuvres françaises, et *Hamlet*, *Carmen* et *Werther* ont obtenu des triomphes sur leur scène. Ils sont d'ailleurs très éclectiques et ont accueilli chaleureusement *Lohengrin* et tout dernièrement *Hœnsel et Gretel* d'Humperdink (1).

Bien entendu la base du spectacle est le répertoire italien courant.

Parmi les artistes qui ont eu récemment le plus de succès au *Teatro Grande*, il faut mentionner les soprani : Mmes Pinkert, Barrientos, Krusceniski; les ténors Zenatello, Borgatti, Bonci ; les barytons Battistini, Sammarco, de Luca.

L'orchestre comprend 64 artistes et les chœurs 54, habituellement sous la direction de M. Toscanini ou de M. Campanini.

Tous ces noms sont d'ailleurs ceux qu'on applaudit en hiver à la *Scala*.

Il est vraiment intéressant de constater qu'une ville de soixante-dix mille habitants, comme Brescia, se donne le luxe de la même troupe théâtrale qu'une ville huit fois plus grande, telle que Milan.

(1) J'apprends que *Tristan* et *Yseult* a été joué pendant la dernière saison avec grand succès, sous la direction de Man-in elli.

VI. — VÉRONE

(70.000 habitants).

La vie musicale n'est guère brillante actuellement dans la ville des Capulets et des Montaigus.

Vérone ne possède plus aujourd'hui qu'une école de musique rudimentaire. Cette école n'est ouverte que l'après-midi et on n'y enseigne que les instruments à archet et le chant choral.

Tout comme à Brescia, les concerts d'orchestre sont inconnus à Vérone.

Les manifestations musicales se réduisent presqu'exclusivement aux quinze représentations d'opéra qui se donnent pendant la Foire (mars-avril) au teatro *Filarmonico* sur la place *Vittorio Emmanuele* Ce théâtre construit en 1716, par l'architecte Bibiena est un bel édifice. La salle très spacieuse, très propre, éclairée par un superbe lustre, est de forme presque carrée avec coins arrondis. La scène est relativement bien machinée et contient un grand orgue.

Une des œuvres récentes, qui ont le mieux réussi à Vérone, est la *Germania* de Franchetti.

L'impresario du *Filarmonico* reçoit, pour les 15 représentations, 6.000 francs de subvention de la Municipalité et 12.000 francs des propriétaires de loges.

L'orchestre comprend 70 artistes et les chœurs une cinquantaine.

Presque tous viennent du dehors, contrairement, nous l'avons vu, à ce qui se passe à Brescia. La raison en est simplement que l'école de musique ne fournit point les éléments nécessaires.

Autre conséquence du marasme dans lequel est tombée cette école : la jeunesse véronaise se désintéresse de ce qui touche à la musique, et la population perd peu à peu le goût de cet art.

Ajoutez à cela que le petit public, trouvant trop chères les places aux rares représentations du *Filarmonico*, le déserte presque complètement.

Il n'a pour se dédommager qu'un théâtre de troisième ordre, le *Ristori* où j'ai entendu une bien médiocre représentation de *Rigoletto*. J'ai souvenance néanmoins de la belle voix de basse de M. Mariano Baldelli dans le rôle de Sparafucile.

Vérone nous donne une preuve de plus de la vérité de ce principe : pour que l'art musical s'épanouisse dans une ville, il y faut d'abord un Conservatoire florissant.



PADOUE. — Intérieur du théâtre Verdi (d'après une gravure ancienne)

VII. — PADOUE

(77.000 habitants).

Padoue n'est pas un centre musical important, mais on y fait des efforts qui méritent d'être encouragés.

Le compositeur Cesare Pollini dirige avec beaucoup de zèle l'*Istituto musicale.* Cet établissement fondé il y a vingt-cinq ans est bien situé via Carlo Leoni. Nous y trouvons une salle de concerts très simple mais très commode. Cette salle contient un orgue à tuyaux de Domenico Malvestio de Padoue. Il y a 500 places environ. On y donne chaque année un ou deux concerts d'orchestre et un grand nombre de séances de musique de chambre.

L'école de musique reçoit une subvention annuelle de 32.000 francs, mais, sur cette somme, elle doit prélever l'entretien de la musique municipale qui revient à environ 18.000 francs.

On voit que M. Pollini tire un excellent parti des 14.000 francs restant, puisque cette somme lui suffit

à indemniser des professeurs pour tous les instruments et même à organiser des concerts symphoniques.

La tâche de M. Pollini est assez ardue, car les habitants de Padoue ne sont en général pas grands amateurs de musique, surtout, me dit-on, quand il s'agit de délier les cordons de la bourse.

La municipalité est également parcimonieuse. Elle a d'abord réduit la subvention du grand théâtre, le théâtre *Verdi*, puis l'a supprimée complètement il y a trois ans. Depuis cette époque le théâtre est resté fermé. Cette subvention était de 25,000 francs pour les 24 représentations de Carnaval et de 15,000 francs pour les 12 à 15 représentations des fêtes d'*Il Santo* (Saint-Antoine), en juin.

Pendant ces périodes, on jouait quatre fois par semaine avec un orchestre d'une soixantaine de musiciens et environ quarante choristes.

Le théâtre *Verdi* est un théâtre de grandeur moyenne. Il fut construit en 1751 par l'architecte padouan Gloria et complètement reconstruit en 1851 par Japelli. Il s'appela d'abord, *Théâtre Neuf* puis *Théâtre de la Noblesse*. Sa forme extérieure est assez irrégulière. Il possède, un grand orgue fixe et des dessous assez vastes.

On profite de ce qu'il n'est pas loué en ce moment pour le remettre complètement à neuf. Aussi, lors de mon passage n'ai-je pu voir que des échafaudages.

Padoue, est la patrie d'Arrigo Boito, le compositeur renommé de *Mefistofele*.

VIII. — VENISE

(175,000 habitants).

(*A*) CONSERVATOIRE.

Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello in Venezia, tel est son nom officiel. C'est l'un des conservatoires les plus intéressants de l'Italie. Très bien installé dans le palais Pisani, magnifique édifice sur la place San Stefano, il fut fondé en 1877, sous le nom de *Liceo e Societa Musicale Benedetto Marcello*, par un comité présidé par le comte Giuseppe Contin di Castelseprio, amateur de musique très distingué. Depuis 1895 le *Liceo* est devenu municipal (*civico*) et la Société des concerts est restée indépendante. La subvention annelle du Conservatoire est de 62,000 fr. Le nom de Benedetto Marcello est célèbre dans l'histoire de la musique italienne. Marcello naquit à Venise en 1686 et mourut à Brescia en 1739. Riche patricien, il fut surnommé le prince de la musique.

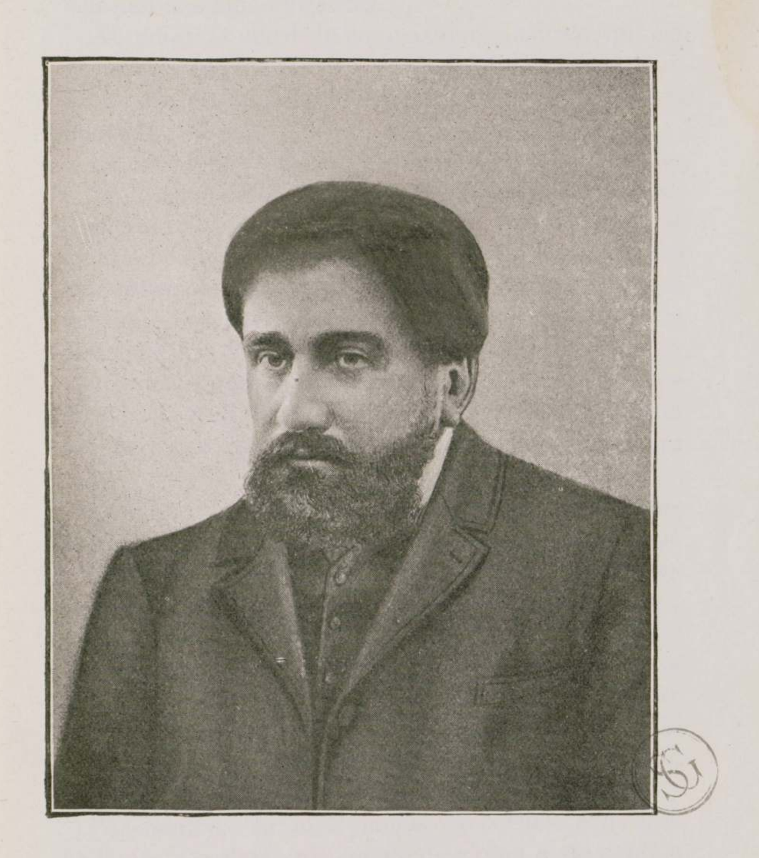
Son superbe psaume : « I cieli immensi narrano del grande Iddio la gloria » pour solo et chœur est encore fréquemment joué de nos jours dans les concerts. C'est un peu la manière de Hændel.

Le directeur actuel du *Liceo Benedetto Marcello* est M. Wolf-Ferrari un vénitien jeune, ardent, particulièrement sympathique, en même temps que compositeur de grand talent. Tenant par ses parents à deux nations musicales, il semble doué pour synthétiser l'union de leurs qualités respectives.

Ses opéras : *Le Donne Curiose* (en allemand *Die neugierigen Frauen*), *I quattro Rusteghi* (en allemand *Die viere Grobiane* et en français *Les Quatre Butors*), la *Cenerentola* et son oratorio *la Vita nuova* ont été joués surtout en Allemagne car, comme l'explique M. Wolf-Ferrari, la situation des compositeurs italiens, dès qu'ils sont le moins du monde indépendants, devient tout à fait impossible en Italie. Il paraît que ce sont les lois italiennes sur les droits d'auteur qui sont coupables de cet état de choses en favorisant la toute puissance, actuellement absolue en matière théâtrale, des grands éditeurs.

M. Wolf-Ferrari, qui m'a tout à fait l'air d'un révolutionnaire en matière musicale (il s'y dit lui-même anarchiste!), est un des représentants les plus autorisés de la nouvelle école italienne sérieuse.

De fait, cette école tout en semblant être comme une émanation germanique ne fait cependant aucunement abstraction des qualités de sérénité et de légèreté qui firent la gloire de la musique italienne. D'après l'expression de M. Wolf-Ferrari, il n'y a encore que des « ferments », mais je ne serais pas



Wolf FERRARI.

étonné que, d'ici peu d'années, nous assistions à une éclosion des plus vibrantes.

Au point de vue de la composition musicale, qui est la forme vitale de notre art, c'est ici, à Venise, mon premier arrêt où j'entends parler un langage vraiment nouveau.

Le directeur du Conservatoire est, comme de juste, le professeur de composition. De même qu'en France, il y joint l'enseignement de la fugue, mais, contrairement à ce qui se passe chez nous, il ne s'occupe pas de contrepoint. C'est le professeur d'harmonie qui enseigne le contrepoint. Il en résulte que, dans la classe de composition, on fait de la fugue libre beaucoup plus intéressante parce que, débarrassée des formes scolastiques, elle prend plus aisément son vol vers les régions qu'a illustrées Jean-Sébastien Bach.

Ce n'est plus un travail mathématique, mais simplement un genre de composition spécial, au même titre que le « rondo » ou le « thème avec variations ».

L'enseignement du chant périclite au Conservatoire de Venise : toujours la question des impresarios qui font rafle des plus belles voix pour les rendre immédiatement productives. Le problème est difficile et ardu, me dit M. Wolf-Ferrari et la solution n'est pas encore près d'être trouvée.

Par contre, les instruments à cordes sont très brillants. La classe principale de violon a été confiée à M. Francesco de Guarnieri qui a été *concertmeister* dans nos principales associations de concerts de Paris.

Ce nom allemand de *concertmeister* n'a pas, à

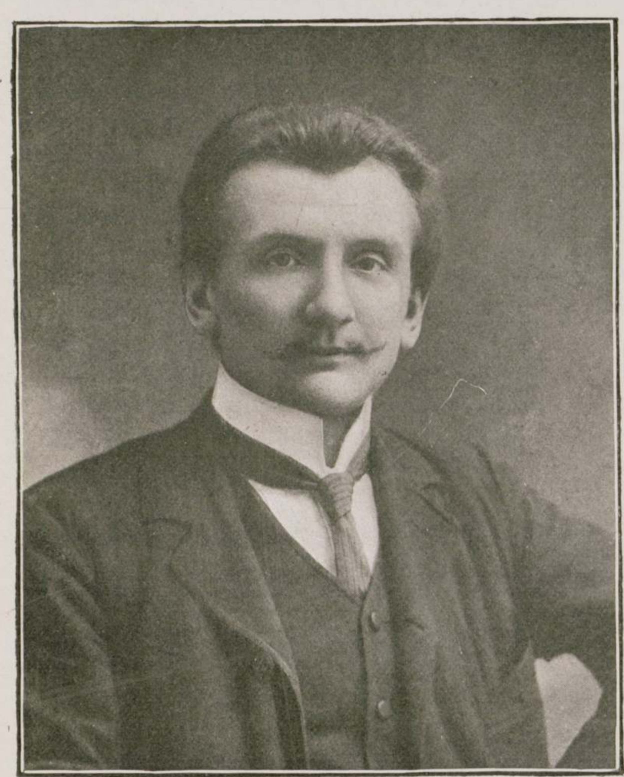
proprement parler de traduction équivalente en français; il a en a une, en italien : *principale* ; c'est d'abord le premier violon solo de l'orchestre, mais c'est surtout sa cheville ouvrière, le bras droit du chef (quoiqu'il soit ordinairement placé à sa gauche !). C'est lui l'homme de confiance du premier plan, tandis que le timbalier est celui du dernier !

Sous l'impulsion de M. de Guarnieri, les classes de violon donnent d'excellents résultats et nombreux sont les élèves qui obtiennent les diplômes de *licence* ou de *doctorat* (*magistero*). Voici d'ailleurs la définition de ces deux brevets qui jouent un rôle important dans l'éducation musicale italienne.

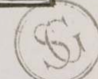
Disons d'abord que dans beaucoup de Conservatoires on n'accorde qu'un seul diplôme de « licenza e magistero ». Mais ici ce sont deux choses séparées. Le diplôme de « licenza » constate simplement qu'on a terminé le cours normal et n'a par conséquent pas grande valeur, tandis que le diplôme de « magistero » certifie que l'élève a obtenu à l'examen de « licenza » au moins 9 points sur 10, qu'il a été admis à rester au Conservatoire pendant une année pour se perfectionner, et qu'il est apte à enseigner.

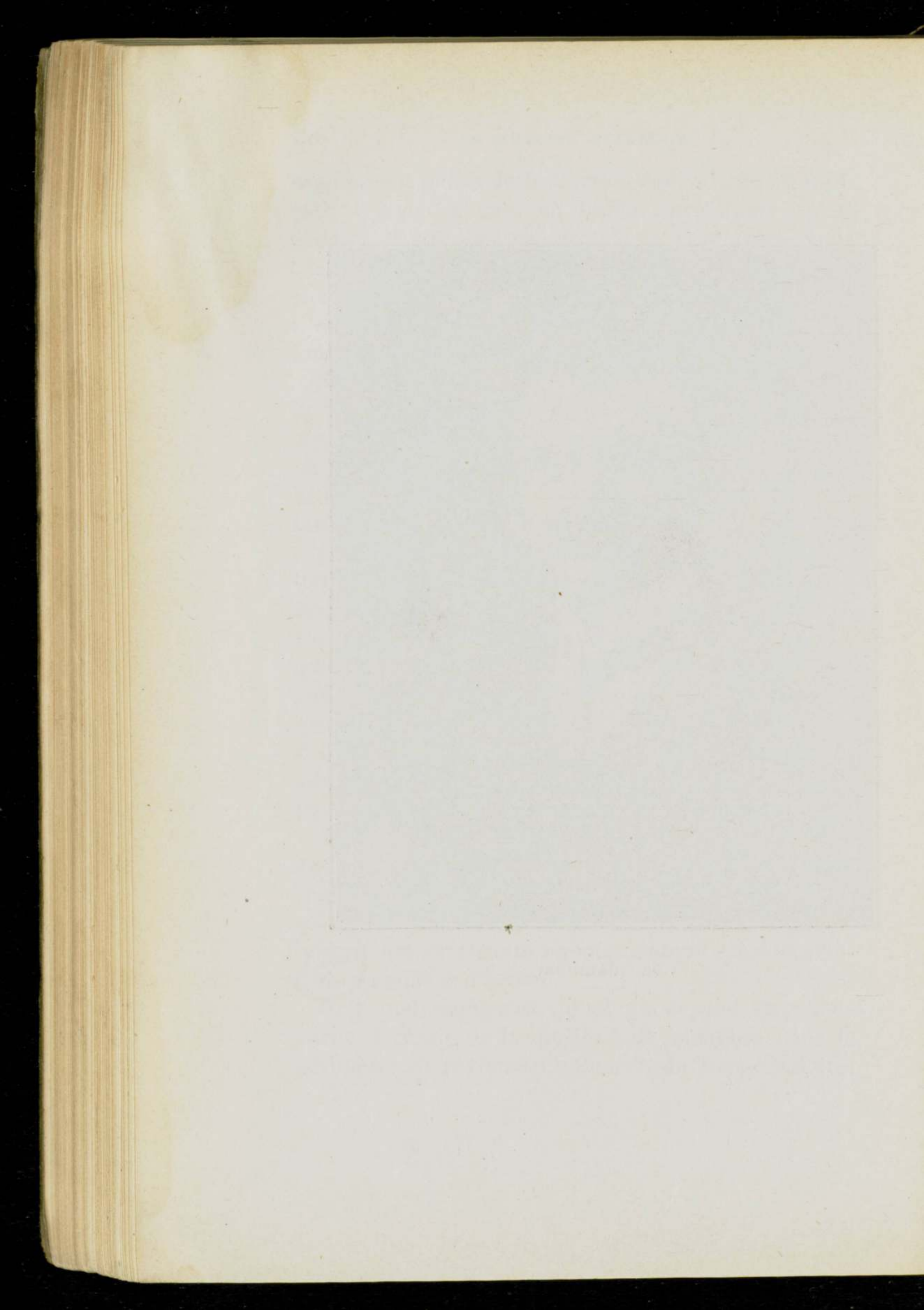
M. de Guarnieri dirige en même temps l'ensemble des instruments à cordes et la classe de musique de chambre. Voici un exemple que je voudrais voir suivi partout : il rend la situation du titulaire absolument prépondérante en augmentant considérablement sa sphère d'action.

On peut dire que c'est de lui que dépend, en grande partie, l'avenir de la musique de chambre dans le périmètre où rayonne l'influence du Conservatoire.



F. de Guarnieri





Nul plus que M. de Guarnieri ne semblait digne d'une pareille confiance et ne pouvait assumer, avec plus de garanties, une aussi délicate responsabilité.

Toute cette famille de Guarnieri, qui a grandi au Conservatoire de Venise, est d'ailleurs, merveilleusement douée pour la musique : le père, Louis de Guarnieri, contrebassiste, y est professeur depuis sa fondation, et ses excellents élèves courent le monde ; la sœur, violoniste virtuose; le frère, violoncelliste et chef d'orchestre très apprécié.

C'est M. de Guarnieri, qui fit connaître en Italie la musique de chambre de Gabriel Fauré et qui y propagea celle de César Franck.

On reçoit les élèves au Conservatoire de Venise à partir de sept ans, deux ans plus tôt que dans la plupart des autres conservatoires. Il est vrai qu'ils n'y sont qu'à l'essai pendant les deux ou trois premières années.

Remarquons que, dans les conservatoires italiens, les cours durent couramment de 6 à 9 ans, tandis qu'à Paris, ce n'est guère que la moitié : l'explication en est, qu'à Paris, pour être admis au Conservatoire, il faut déjà être d'une force très notable.

(*B*). — CONCERTS.

La Société « Benedetto Marcello » compte actuellement presque mille membres, dont la cotisation est de trente francs par an pour deux personnes.

Elle donne chaque année six concerts qui sont, en

général, dirigés par des chefs d'orchestre du dehors qui viennent souvent avec leur orchestre.

Tous les grands chefs d'orchestre italiens et allemands y ont dirigé. A quand les chefs d'orchestre français ?

Ces concerts ont lieu dans la salle du théâtre de *la Fenice*. Ils sont très suivis. Mais le public paraît se préoccuper généralement bien plus de la personnalité du chef d'orchestre que du programme qu'on lui offre.

Il est regrettable à tous égards qu'il n'y ait pas à Venise de concerts indigènes et réguliers dirigés soit par M. Wolf-Ferrari, soit par M. de Guarnieri. Entre autres avantages, ce serait un moyen de retenir dans la ville un grand nombre de jeunes instrumentistes qui, faute de mieux, vont chercher une situation ailleurs.

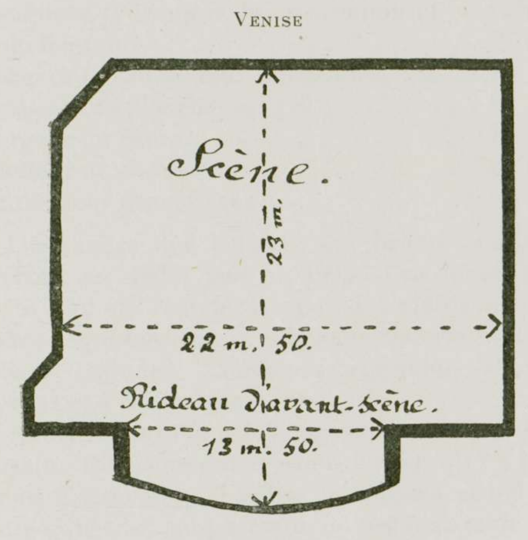
(*C*). — THÉATRES

On arrive à la *Fenice*, soit à pied, d'un côté du théâtre, soit en gondole de l'autre côté, et il faut toute l'habileté des bateliers vénitiens pour amener sans accidents, les soirs de représentations, les nobles spectateurs aux marches du théâtre ; le canal, qui est fort resserré, forme un coude juste à cet endroit.

La *Fenice* (Phénix) a été construite en 1790, par l'architecte Antonio Selva. Brûlée avant que d'être achevée, elle fut reconstruite en 1792, par l'architecte Tommaso Medura qui s'inspira des plans de son prédécesseur.

Théâtre de « LA FENICE »

VENISE



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

La salle de spectacle est la plus jolie de l'Italie. Les allèges de toutes les loges sont ornées de peintures chatoyantes qui représentent des allégories.

Voici les dimensions de la scène :

Longueur (y compris le proscenium et jusqu'au mur du lointain) . . . . 27 m.
Largeur (entre les deux murs) . . . . . . 22 m. 50
Hauteur (du plancher au gril) . . . . . . 22 m.
Largeur du cadre . . . . 15 m.
Hauteur du cadre . . . . 10 m.
Profondeur des dessous . . . . 3 m. 70

Le nombre des loges a été beaucoup diminué, d'abord en 1878, puis en 1892. Les loges supprimées ont été remplacées par des places assises et debout, qui forment la troisième galerie et la quatrième (paradis), contenant ensemble 302 places assises et 4 à 500 debout.

Actuellement il y a 117 loges (non compris la loge royale). Plusieurs ont un salon derrière. Il y a 112 fauteuils d'orchestre, 30 stalles d'orchestre, et 166 stalles de parquet, et un parterre, où peuvent tenir debout encore 400 personnes. Au total : 2.500 personnes environ.

Je prends ces nombres dans l'intéressante brochure de Pietra Faustini sur la *Fenice*.

On a pris soin, en transformant les loges, de ne point changer l'aspect de la salle qui paraît toujours contenir 4 rangées de loges.

Les loges sont, pour le plus grand nombre, propriétées privées. Leurs propriétaires forment une société

qui est réglementée par un comité dont le comte Luigi Avogadro est le membre le plus actif.

La municipalité ne donne, en général, aucune subvention pour les deux saisons ordinaires de Carnaval et de Printemps.

Les *palchettisti* contribuent pour 80.000 francs à la saison de Carnaval qui comporte une trentaine de représentations, plus le *canone* qui est ici basé sur un coefficient variable d'après les besoins du théâtre.

Pour le Printemps, ils abandonnent en général leurs loges. On joue quatre fois par semaine, les mardis, jeudis, samedis et dimanches.

L'orchestre se compose de 70 musiciens dont un tiers vient du dehors, ce qui paraît très invraisemblable, étant donné l'appoint des professeurs et élèves, anciens ou actuels du Conservatoire.

Il y a 70 choristes, tous vénitiens, et le ballet compte 40 danseuses et danseurs.

Le répertoire de la *Fenice* est très éclectique. Outre les grandes œuvres italiennes, on y a donné les plus importants ouvrages de Wagner et toutes nos œuvres françaises consacrées par le succès. Il paraît que le public vénitien apprécie avant tout les chanteurs (il a entendu les meilleurs) et qu'il applaudit avec la même conviction et avec la même sincérité la *Tosca* de Puccini, ou la *Walkyrie !*

Les représentations sont habituellement excellentes. Les créations les plus célèbres à la *Fenice* sont : *Tancrède* (1813) et *Semiramis* (1823) de Rossini, et dans l'œuvre de Verdi : *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851), et la *Traviata* (1853).

IX. — FERRARE

(80.000 habitants).

(A). — ISTITUTO MUSICALE FRESCOBALDI

Un Conservatoire où l'on n'apprend pas le piano, tel est le phénomène que présente actuellement la ville qui vit briller la Cour d'Este et son poète favori, Torquato Tasso!

Le Conservatoire Frescobaldi (Girolamo Frescobaldi, le célèbre organiste et compositeur, naquit à Ferrare, en 1583) a été fondé, il y a une trentaine d'années. On y enseigne tous les instruments excepté la harpe, l'orgue et, comme nous venons de le dire, le piano. Cette proscription du piano est unique, je crois, dans un Conservatoire; je la propose comme un exemple à suivre dans les écoles moyennes; le piano sera toujours suffisamment joué et l'enseignement officiel doit surtout encourager l'étude du solfège,

du chant et des instruments d'orchestre, qui sont les éléments les plus utiles aux manifestations et au développement de notre art.

Le règlement du Conservatoire de Ferrare me paraît d'ailleurs fort bien compris. En voici quelques articles qui me paraissent des plus intéressants.

Le Conservatoire reçoit d'abord, à titre d'essai, tous les élèves qui se présentent. Au bout de trois mois, on fait une élimination et l'on ne conserve plus dans chaque classe qu'un maximum 6 à 10 élèves, suivant les classes.

Le directeur a toujours le droit, sur l'avis du professeur, de faire passer un élève à l'étude d'un autre instrument que celui qu'il a choisi.

Les élèves doivent, à la volonté du directeur, prêter, pendant deux années, leur concours gratuit à l'orchestre et aux chœurs du théâtre communal.

Tout ceci me semble parfait. J'ajoute que les classes de solfège et de « Canto Corale », ici séparées, sont fort nombreuses ; les classes de violon sont aussi très suivies, même par le sexe féminin.

En un mot, le Conservatoire de Ferrare est des plus prospères, grâce au zèle de son directeur M. Pellegrino Neri, qui enseigne l'harmonie élémentaire et qui est, en même temps, le chef de la musique municipale.

Je souhaite qu'on y crée bientôt une classe de chant proprement dit et Ferrare possèdera alors une école de musique complète qui pourra servir de modèle comme conservatoire moyen.

La subvention allouée est de 10.000 francs pour l'école (ouverte du 3 novembre au 31 juillet) et e 18.000 pour la musique municipale.

Ces musiques municipales sont toujours, en Italie, des musiques d'harmonie.

Il n'y a pas de concerts réguliers d'orchestre à Ferrare.

A ce propos, pourquoi ne songerait-on pas à imiter ce qui se passe, chez les Autrichiens, dans beaucoup de musiques militaires où d'excellents violonistes, altistes, violoncellistes et contrebassistes jouent les parties les moins importantes d'instruments à vent, et reprennent leurs instruments à archet chaque fois que la musique donne des auditions au repos et principalement à l'intérieur.

Avec les bons éléments d'instruments à cordes que possède le Conservatoire de Ferrare, la chose ne semble pas impossible et dès lors le répertoire se transforme et s'élargit au plus grand bénéfice de l'art.

(B). — THÉATRE

Le théâtre *Comunale* est très spacieux. Il fait partie d'un groupe de constructions en face du palais et date du commencement du siècle .

Il est très fréquenté pendant l'unique saison de carnaval qui comprend une trentaine de représentations d'œuvres du répertoire italien courant. Jusqu'à présent, les amateurs de musique nouvelle et de musique étrangère vont assister aux représentations du *Comunale* de Bologne.

L'orchestre du théâtre de Ferrare comprend 60 artistes et les chœurs 60 sujets également.

Une des œuvres préférée du public est l'*Otello* de

Verdi. *Rigoletto* lui plaît aussi, mais moins. Quant à la *Manon* de Puccini, elle n'a obtenu ici qu'un maigre succès. Il est étonnant qu'on n'ait jamais représenté au théâtre de Ferrare aucun opéra ayant pour sujet soit la Cour d'Este, soit le Tasse.

Les ressources du théâtre se composent de 12.000 fr. de subvention de la municipalité, d'une part contributive égale des propriétaires de loges, d'environ 6.000 francs d'abonnement et d'une recette moyenne d'un millier de francs par représentation, soit au total une soixantaine de mille francs pour 30 répresentations, c'est-à-dire 2.000 francs par soirée, ce qui, sans être énorme, permet cependant à un théâtre de vivre, surtout en Italie.

Le théâtre *Comunale* est dirigé par MM. Legnani père et fils qui ne sont pas de véritables impresarios, mais, comme cela arrive heureusement si souvent dans la péninsule, des amateurs éclairés, sorte de Mécènes, qui, pour le plus grand bien de tous, acceptent la corvée, non exempte de déboires et de responsabilités, de distraire et d'intéresser leurs concitoyens.

Parmi les artistes qui ont eu récemment le plus de succès au *Comunale* citons MMmes Imma Timroth et Corsi, le ténor Barrera, le baryton Carabbi.

Je ne serais pas étonné qu'avec l'appoint du Conservatoire, MM. Legnani n'arrivent à donner un jour à leur théâtre un véritable éclat et que nous ne retrouvions ici des manifestations d'art très intéressantes, dans le genre de ce que nous avons vu à Brescia.

On aime d'ailleurs beaucoup la musique à Ferrare et on s'y intéresse.

X. — PARME

(51.000 habitants).

(*A*). — CONSERVATOIRE

Le *Regio Conservatorio di Musica di Parma* est une des écoles de musique les plus réputées de l'Italie. Il a été fondé il y a quelque quatre-vingts ans par Marie-Louise, duchesse de Parme, ex-impératrice des Français.

J'eus naturellement une certaine émotion en franchissant ce seuil qui me rappelait subitement notre épopée à la fois si glorieuse et si éphémère !

Agréablement situé dans la « Strada del carmine », sur les bords du torrent « Parma », le Conservatoire contient une double cour à arcades d'un effet très pittoresque.

Remarquons qu'en Italie la musique est souvent logée dans d'artistiques demeures, et cette ambiance ne doit pas être sans profit pour les élèves.

J'ai quelquefois entendu critiquer par des Italiens le nombre de leurs conservatoires royaux, nombre qui s'expliquait autrefois lorsque l'Italie était divisée en beaucoup d'Etats, mais qui aujourd'hui leur semble ne plus avoir raison d'être.

Je trouve au contraire que c'est un bienfait et tandis que, chez nous, le Conservatoire de Paris absorbe toutes les forces musicales de la France, il y a là-bas, entre les différentes écoles, une émulation qui ne peut être qu'avantageuse.

Le Conservatoire de Parme a compté, parmi les directeurs qui s'y sont succédé, plusieurs célébrités, notamment Arrigo Boito, l'auteur d'un *Mefistofele* qui fit sensation en Italie. Quoique je préfère les *Faust* de Gounod, de Berlioz et de Schumann, je reconnais que l'œuvre de Boito contient des effets très intéressants et un fort joli duetto qui est devenu populaire.

Boito est non seulement un musicien de talent, mais encore et surtout un excellent librettiste. Il est, avec Illica, Giacosa et d'Ormeville, l'un des meilleurs de l'Italie.

C'est lui qui fit le livret de la *Gioconda* de Ponchielli, puis ceux d'*Otello* et de *Falstaff* de Verdi, tous de premier ordre. Boito n'avait accepté la direction du Conservatoire de Parme qu'en intérim, et pour conserver cette place à son ami Franco Faccio, le célèbre chef d'orchestre, devenu fou. Au bout de peu de temps, Faccio mourut et Boito donna sa démission.

Nous trouvons encore, comme directeurs, les noms de Bottesini le compositeur et contrebassiste renommé, Gallignani, le directeur actuel du Conservatoire de



Amilcare Zanella

Milan, Tebaldini, compositeur de musique sacrée, maintenant maître de chapelle de la cathédrale de Lorette.

Si les directeurs furent brillants, nombre d'anciens élèves le devinrent également, entre autres les chefs d'orchestre Campanini et Toscanini, Bolzoni, le directeur du Conservatoire deTurin, et Zanella.

Quand je passai à Parme, le directeur du Conservatoire était précisément le maestro Amilcare Zanella, le plus jeune des directeurs des conservatoires italiens : il est né en 1873 dans la province de Plaisance.

J'apprends, au moment où j'écris ces lignes, que M. Zanella vient d'être nommé directeur du Conservatoire de Pesaro, autrement dit Lycée Rossini.

Ce que je vais dire de lui ici prouvera combien le conseil d'administration du Lycée Rossini et le gouvernement italien ont été bien inspirés en lui confiant le poste envié où il succédait, après un intérimat de quelques années, au célèbre Mascagni. Zanella, après avoir obtenu, au concours, une bourse gratuite à l'internat (*convitto*) du Conservatoire de Parme, fut emmené dans la République Argentine par Mancinelli, qui en avait fait son second chef.

Il y resta quelques années et fut nommé, par le Gouvernement argentin, membre de la Commission des Beaux-Arts. A son retour, il fit une brillante tournée en Italie, à la tête d'un orchestre.

Comme compositeur, M. Zanella a déjà un bagage important : un trio, un nonetto, une fantaisie symphonique fuguée à quatre sujets, un poème symphonique : « *La Foi* », une symphonie en *mi* et un opéra en 3 actes : *Osanna*.

L'opéra vient d'être terminé ; quant à la symphonie, elle a été jouée, pour la première fois, à la *Scala*, à Milan, et, depuis, un peu partout. Cette symphonie est remarquable par sa couleur orchestrale et la hardiesse de sa technique, tout en ne s'éloignant pas des grandes traditions des anciens maîtres.

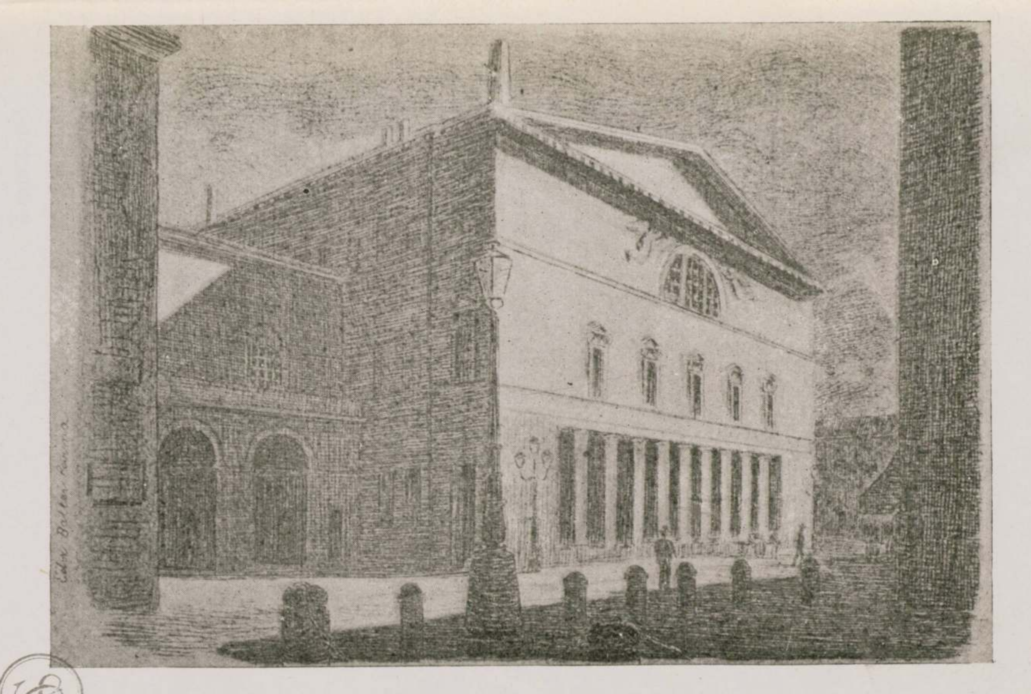
M. Zanella, est, en outre, un des pianistes italiens les plus remarquables. Aussi, au Conservatoire de Parme s'occupait-il, en même temps, des élèves de piano les plus avancés et de la classe de composition.

Dans cette classe, il prend comme base d'enseignement toute l'école allemande de Haydn à Brahms, mais pour la musique de théâtre, il ne fait qu'effleurer Wagner, s'appuyant surtout sur les grands compositeurs italiens : Rossini comme ampleur de composition scénique, Bellini au point de vue du développement mélodique et Verdi dont les dernières œuvres *Aïda*, *Otello* et *Falstaff*, lui paraissent si complètes à tous égards.

J'ai interrogé M. Zanella sur certains compositeurs italiens vivants. En prudent confrère, il s'est récusé ; tout au plus m'a-t-il dit qu'il conviendrait, peut-être, d' « intensifier » les œuvres de quelques-uns d'entre eux. Le mot m'a paru charmant.

En résumé, et suivant son expression caractéristique, M. Zanella trouve que la musique doit être avant tout « substantielle » et ne jamais sacrifier le fond à la forme.

Le Conservatoire de Parme est, avec Naples et Palerme, l'un des trois conservatoires italiens qui prennent des pensionnaires. Ceux-ci, actuellement au nombre d'une vingtaine, payent 600 francs par an,



PARME. — Théâtre Regio.

excepté une demi-douzaine de boursiers et un demi-boursier.

Les vacances durent trois mois, du 15 juillet au 15 octobre.

La subvention est de 24.000 francs.

Les femmes sont admises dans toutes les classes où elles se présentent, comme externes seulement.

L'harmonie, le contrepoint et la composition sont enseignés par le même professeur, le maestro Telesforo Righi.

Il y a actuellement au Conservatoire, me dit M. Zanella, un jeune pianiste, Agide Tedoldi, qui donne de très grandes espérances. Par contre la classe de chant n'est pas brillante. Et dire qu'il en est presque partout ainsi en Italie, à quelques exceptions près ! Elle forma cependant, il y a quelques années, un excellent artiste : le ténor Giraud.

Le successeur de M. Zanella, à la direction du Conservatoire de Parme est M. Alberto Fano, précédemment professeur de piano au Conservatoire de Bologne.

(*B*). — CONCERTS.

Au nombre de douze environ par an, mais à des époques irrégulières, les concerts d'orchestre ont lieu dans la salle du Conservatoire.

Cette salle, de petite dimension, est convenable, rien de plus. Elle ne peut guère contenir que 250 personnes.

Les concerts sont dirigés par le directeur du Conservatoire. L'orchestre est composé de professeurs et d'élèves. Les programmes sont très éclectiques.

Il y a actuellement un projet de fonder une société de concerts qui donnerait, avec un orchestre plus considérable, des séances deux fois par mois, dans la superbe salle de concerts du *Teatro Regio*, dont nous allons parler, mais, jusqu'à présent, les Parmesans ne s'intéressent pas suffisamment à la musique symphonique pour mettre ce projet à exécution.

(*C*). — THÉATRE.

Regio di Parma

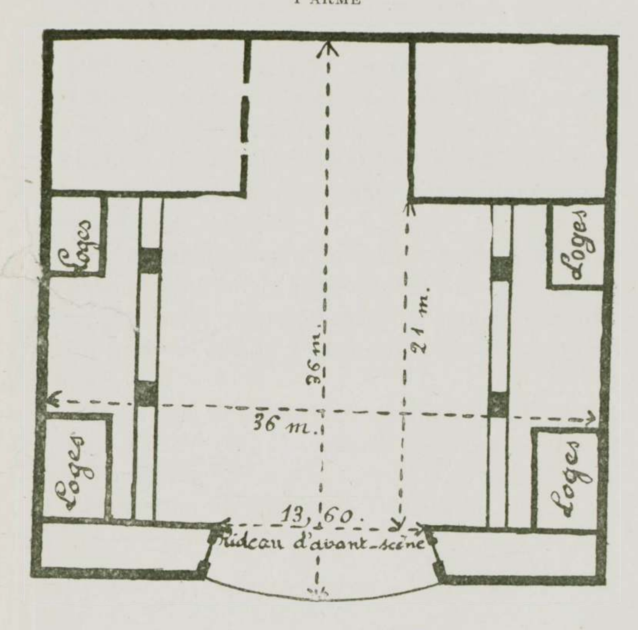
C'est le nom officiel du théâtre où se donnent les représentations d'opéras. Ce beau monument, tout en stuc, d'un aspect un peu sévère, a été construit par l'architecte Nicolas Bettoli. Il date de 1829. C'est un des rares théâtres d'Italie qui ne comportent qu'un très petit nombre de places debout : il n'y en a qu'une cinquantaine.

La scène du *Regio* est très vaste, voici ses dimensions :

Longueur de la scène (y compris le proscenium et le *retropalco* jusqu'au mur du lointain). .	36 m.
Largeur disponible pour la décoration. .	22 m.
Hauteur de la scène (du plancher au gril)	36 m.

THÉATRE REGIO

PARME



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

Largeur du cadre 13 m.50
Hauteur du cadre. 12 m.50
Profondeur des dessous. 3 m.50

Il y a un grand orgue sur la scène.

La salle peut contenir 2.300 personnes.

L'unique saison de Carnaval commence vers le 20 décembre et finit vers le 17 février.

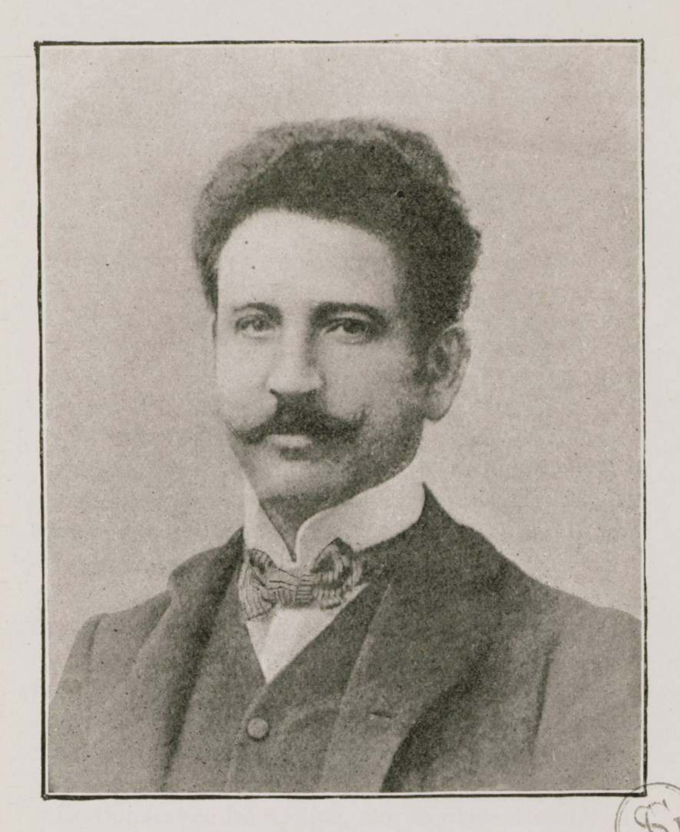
Il y a 60 musiciens d'orchestre, 60 choristes et 12 danseuses pour les divertissements.

La subvention est de 24,000 francs pour 30 représentations. Il faut ajouter 7.000 francs des propriétaires de loges.

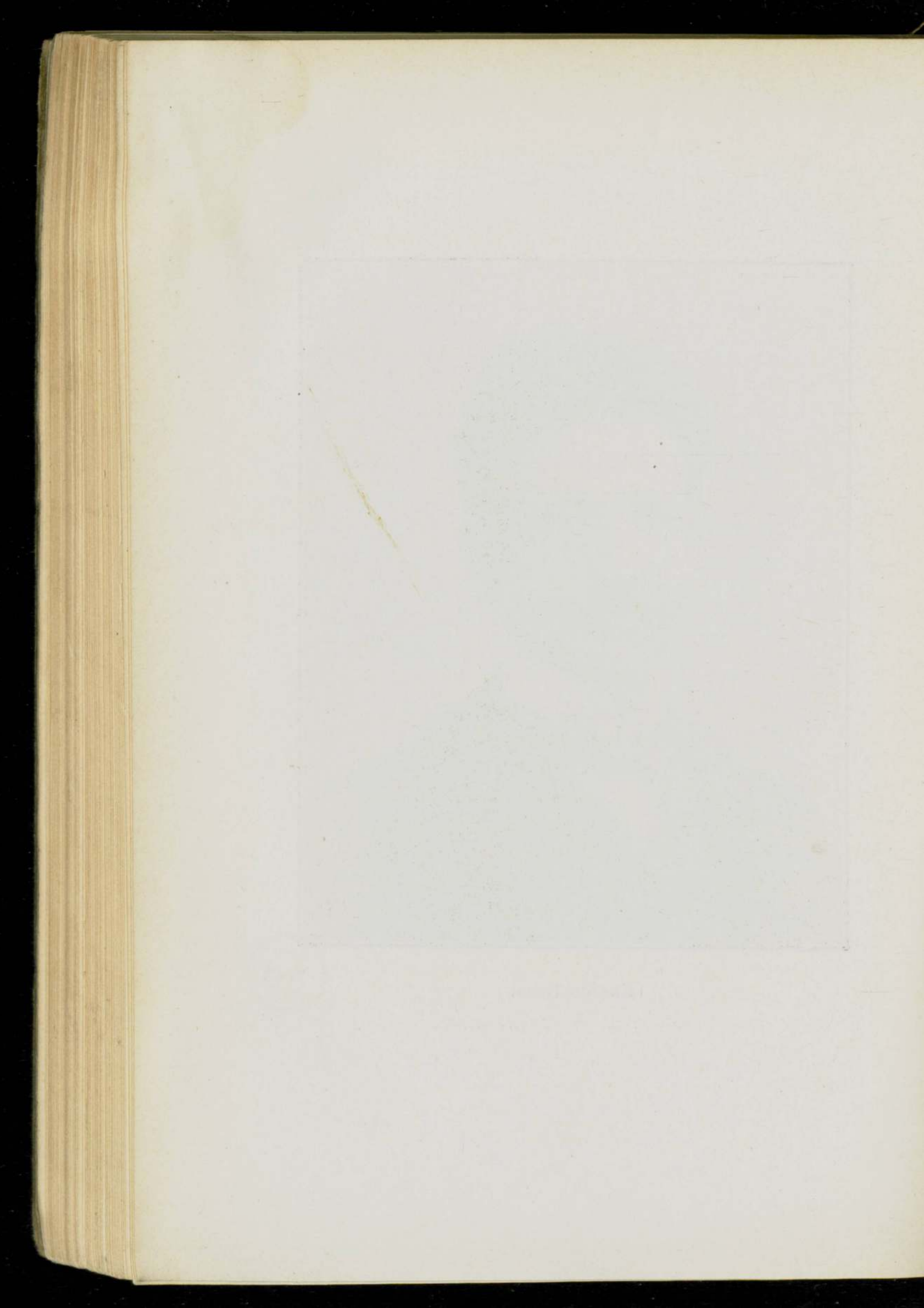
Le public parmesan n'a point de tendance musicale très accentuée ni aucun engouement : il aime surtout la musique facile à retenir et qui séduit son oreille : une des œuvres qui lui plaît le plus est encore notre *Mignon*.

Le répertoire de 1903-1904 comprenait: *La Forza del Destino* de Verdi, la *Bohème* de Puccini, *Faust*, et les *Huguenots*.

Il est question de monter la *Walkyrie*.



Enrico Bossi



XI. — BOLOGNE

(150.000 habitants).

(A) CONSERVATOIRE

Le Conservatoire de Bologne n'est point un conservatoire royal comme celui de Parme. C'est un établissement municipal qui coûte à la ville de Bologne une soixantaine de mille francs par an.

Le *Liceo civico musicale di Bologna*, est une des écoles de musique les plus anciennes de l'Italie. Il fut fondé en 1804 par le Père Stanislao Mattei, le réputé professeur de contrepoint, sur les *partimenti* duquel nous avons tous travaillé. Le Père Mattei était lui-même élève du Père Martini, également bolonnais et contrepointiste fameux.

Le Conservatoire occupe, sur la place Rossini, un bâtiment considérable qui était autrefois un couvent.

Au milieu d'une cour, formant jardin, se trouve un puits très artistique. L'escalier principal est superbe.

Les élèves paient une redevance annuelle de 20 à 40 francs ; ils sont actuellement au nombre de 250.

Enfin, voici un conservatoire italien où l'art du chant est en honneur. D'excellents chanteurs en sont sortis, entre autres le ténor Borgatti qui, l'un des premiers, a chanté du Wagner en Italie et le célèbre baryton Stracciari.

La classe de chant a pour titulaire actuel le professeur Vezzani.

Le directeur du Conservatoire de Bologne est M. Enrico Bossi, qui, précédemment directeur du Conservatoire de Venise, a succédé ici à Martucci, nommé directeur du Conservatoire de Naples.

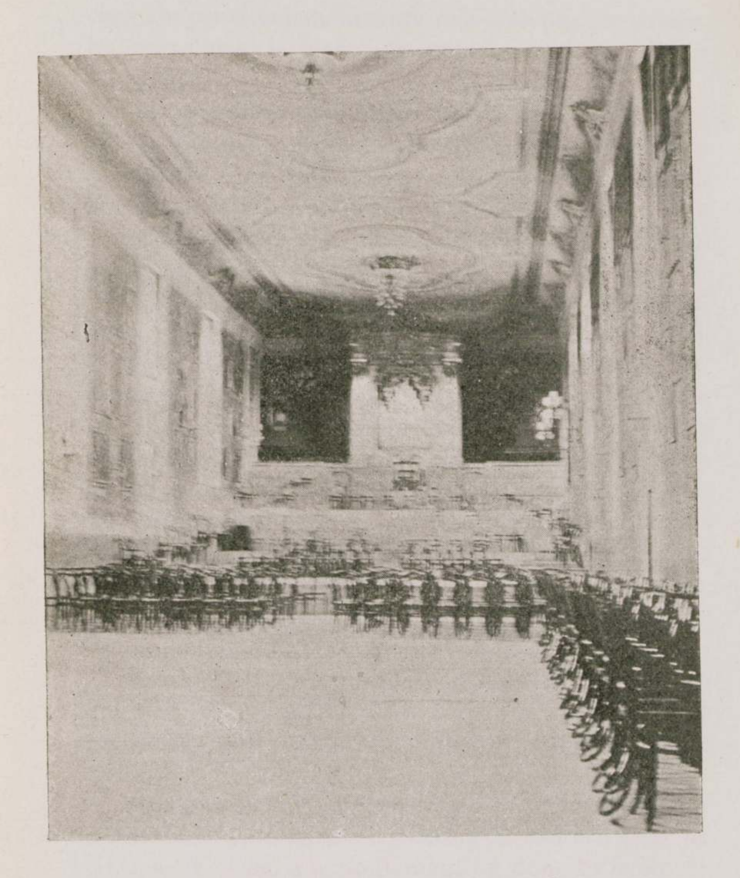
Ces chassés-croisés sont d'ailleurs fréquents dans les hautes sphères de l'enseignement musical en Italie.

M. Enrico Bossi, né en 1861, à Salto, sur les bords du lac de Garde, est un compositeur de haute valeur. C'est en même temps le meilleur organiste d'Italie.

Ses oratorios, le *Paradis perdu* et le *Canticum Canticorum* ont d'abord été joués au *Gewandhaus* de Leipsick, sous la direction du célèbre capellmeister Nikisch, et dans plusieurs villes importantes d'Allemagne, puis en Italie, malheureusement pas encore en France.

Parmi ses autres œuvres principales, notons un concerto d'orgue et d'orchestre, une suite d'orchestre, 2 trios, 2 sonates d'orgue, 2 sonates de piano et violon, et un recueil de charmantes pièces pour instruments à cordes intitulé *Intermezzi Goldoniani* (le célèbre poète Goldoni naquit à Venise en 1707 et mourut à Paris en 1793).

La tendance musicale très moderne de M. Bossi



Salle de Concerts du Conservatoire de Bologne.

consiste principalement dans une polyphonie variée, qui n'exclut ni la clarté de mélodie, ni la concision de la forme.

Comme je m'étonnais que ses œuvres fussent presque exclusivement symphoniques et religieuses, M. Bossi me répéta les doléances que j'ai déjà enregistrées en d'autres chapitres et qui se résument en ceci : rien à faire au théâtre en Italie en dehors des deux grands éditeurs (1),

Parlant de la polémique sur la musique religieuse, plus que jamais à l'ordre du jour depuis le *Motu Proprio* du Souverain Pontife, M. Bossi, qui fut, pendant plusieurs années, organiste à la cathédrale de Côme, me déclara qu'incontestablement des abus avaient été commis et qu'il était temps de faire de grandes réformes, car très souvent l'on faisait entendre aux fidèles des morceaux du plus mauvais goût : mais il ne faut pas non plus tomber dans l'excès contraire et imposer des principes étrangers, tout à fait opposés aux aspirations et aux sentiments nationaux. Quant aux plains-chants de Solesmes ou de Ratisbonne il y a bien des réserves à faire et, ce qui serait désirable, c'est une musique religieuse qui resterait italienne tout en étant pieuse.

Pour en revenir au Conservatoire, constatons une règle excellente dans les classes de violon : tous les élèves (il y en a actuellement 52 dont 10 femmes),

(1) J'apprends qu'un opéra en un acte de M. E. Bossi, *Il Viandante* (Le Passant, en allemand *Der Wanderer*), vient d'obtenir un succès considérable au théâtre de la Cour à Mannheim.

doivent en principe, également jouer de l'alto.

Les instruments à cordes sont d'ailleurs la grande spécialité du Conservatoire de Bologne. Remarquons que les contrebasses ont souvent 5 cordes : *do mi la ré sol.*

Les classes d'harmonie, de contrepoint et de fugue ont pour professeurs MM. Torchi et Dallolio. Parmi les ouvrages adoptés pour l'enseignement j'eus le plaisir de remarquer ceux de nos compatriotes Théodore Dubois et Dannhauser.

M. Bossi se réserve l'enseignement de la lecture, de la partition d'orchestre et de la composition.

Il prépare d'ailleurs une réfection complète des règlements du Conservatoire et il est d'avis que le compositeur, qui est directeur d'un établissement aussi important que celui de Bologne, doit être doublé d'un administrateur méticuleux, le fonctionnaire devant souvent primer l'artiste.

M. Bossi est puissamment aidé dans sa tâche par l'érudit secrétaire du Conservatoire, le chevalier Vellani.

Une classe de timbales va bientôt être créée ici, et c'est un exemple qui devrait bien être suivi à Paris, car, je l'ai déjà dit, le timbalier est d'une importance capitale pour l'ensemble de l'orchestre. La timbale a d'ailleurs, comment dirai-je, une littérature déjà intéressante. Sans compter d'anciennes méthodes, dont celle de Kastner est la plus célèbre, il vient d'en paraître une nouvelle due à notre excellent timbalier Baggers et qui se recommande par les nombreux exemples pratiques qu'elle contient.

J'ai rencontré en Italie trois espèces de timbales



Cour intérieure du Conservatoire de Bologne.

différentes : d'abord notre timbale à vis, puisla timbale à pédale d'accord, enfin la timbale dont les peaux sont montées sur des disques mobiles et qui s'accordent en tournant plus ou moins le disque : cette dernière, qui me paraît très pratique, est surtout fabriquée à Modène par le facteur Stanguellini; c'est celle qui sera adoptée à Bologne.

Le Conservatoire de Bologne possède une salle de concerts assez spacieuse (trente mètres sur dix). Huit cents personnes peuvent y être assises.

Il y a un grand orgue, insuffisant d'ailleurs pour les exécutions des concerts, mais qui sera prochainement remplacé par un instrument très important du renommé facteur d'orgues de Turin, Vegezzi-Bossi. Il comportera trois claviers à main, un clavier de pédales et 34 jeux.

Une grande quantité de tableaux sont accrochés aux murs de la salle de concerts, de sorte qu'on se croirait dans une salle de musée tout autant que dans une salle de musique.

La salle du Conservatoire sert d'abord pour les exercices d'élèves, puis pour toutes les séances de musique de chambre de la *Societa del Quartetto* et d'une autre société le *Quartetto Bolognese* et, en général, pour tous les artistes qui viennent se faire entendre à Bologne.

Notons que, dans les exercices d'élèves, l'orchestre est en général dirigé par un élève, ce qui constitue la classe de chef d'orchestre, telle qu'il la faudrait partout.

La classe de *Canto Corale*, fréquentée surtout par les ouvriers, donne d'excellents résultats.

Avant de sortir du Conservatoire de Bologne, rap-

pelons qu'il a formé deux gloires de la musique italienne : Rossini et Donizetti ; l'un et l'autre eurent pour maître le Père Mattei, le fondateur de l'Ecole.

(*B*) CONCERTS

Outre les séances de musique de chambre dont il vient d'être question, il y a, à Bologne, 7 ou 8 grands concerts annuels qui se donnent dans la salle du théâtre *Comunale* spécialement aménagée *ad hoc*.

Ces concerts sont donnés en général sous les auspices de la *Societa del Quartetto* fondée en 1879 par le marquis Camillo Pizzardi, et présidée par le commandeur Tacconi. Cette Société fut la grande éducatrice du public bolonnais. Il y a une dizaine d'années, elle donnait, pour la première fois en Italie, le *Faust* de Schumann. Martucci dirigeait et ce fut un triomphe. Avant cela, elle avait donné la Symphonie avec chœurs de Beethoven sous la direction de Mancinelli.

Aujourd'hui, les concerts sont dirigés par divers chefs d'orchestre et fréquemment par le célèbre Toscanini.

Les programmes ont en général pour base les œuvres des grands maîtres. Mais on y entend aussi les nouveautés de toutes les écoles.

Le public de Bologne est d'ailleurs le public le plus avancé de l'Italie au point de vue musical et

plus curieux de tout ce qui concerne ses manifestations.

Il vient de se fonder à Bologne une grande société de chant la *Societa Corale Martini* affiliée à la *Societa del Quartetto* pour l'exécution des grandes œuvres qui comportent des chœurs. Elle est dirigée par M. Bossi et comprend 150 chanteurs et chanteuses.

(*C*) THÉATRES

Il y en a, à Bologne, trois, où l'on joue les œuvres lyriques : le théâtre *Comunale* qui est le grand théâtre, le théâtre *Del Corso* de dimensions plus modestes et le théâtre *Eleonora Duse*, théâtre essentiellement populaire.

Il y a même un quatrième théâtre, un théâtre d'été tout en bois, le *Politeama d'Azeglio*, où l'on donne fréquemment des œuvres lyriques.

Je m'occuperai des deux premiers.

Le *Comunale* a une particularité curieuse : le plancher de l'orchestre, des fauteuils d'orchestre et du parterre est agencé pour se relever très facilement, au moyen d'énormes charnières, et ne plus former qu'un même niveau avec le plancher de la scène. Il faut une demi-journée pour faire ce travail qui se complète, sur la scène, par une grande décoration praticable, décoration qui rappelle la disposition de la salle et qui la double en quelque sorte.

Cette disposition est employée pour les *veglioni* et pour les concerts. Dans ce dernier cas, on place,

pour l'orchestre, une estrade, juste entre la scène et la salle, et un grand nombre de spectateurs sont rangés tout autour.

On arrive ainsi à loger près de 1,800 auditeurs assis au lieu de 1,200 avec la disposition ordinaire. Le *Comunale* a été construit en 1773. Il est situé *via* Zamboni dans un quartier peu central, et ne paie guère de mine; l'intérieur est mieux; quant à sa réputation artistique, elle est très grande.

Toute la province accourt pour ses représentations. On vient même de Venise !

C'est au *Comunale* que furent donnés pour la première fois, en Italie, les grands ouvrages de Wagner, notamment *Lohengrin*, *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*.

Tous les grands artistes de l'Italie ont joué à Bologne, tous les grands chefs d'orchestre, Mariani, Faccio, Mancinelli, Toscanini, Mugnone, Ferrari, Pomé, etc., y ont dirigé.

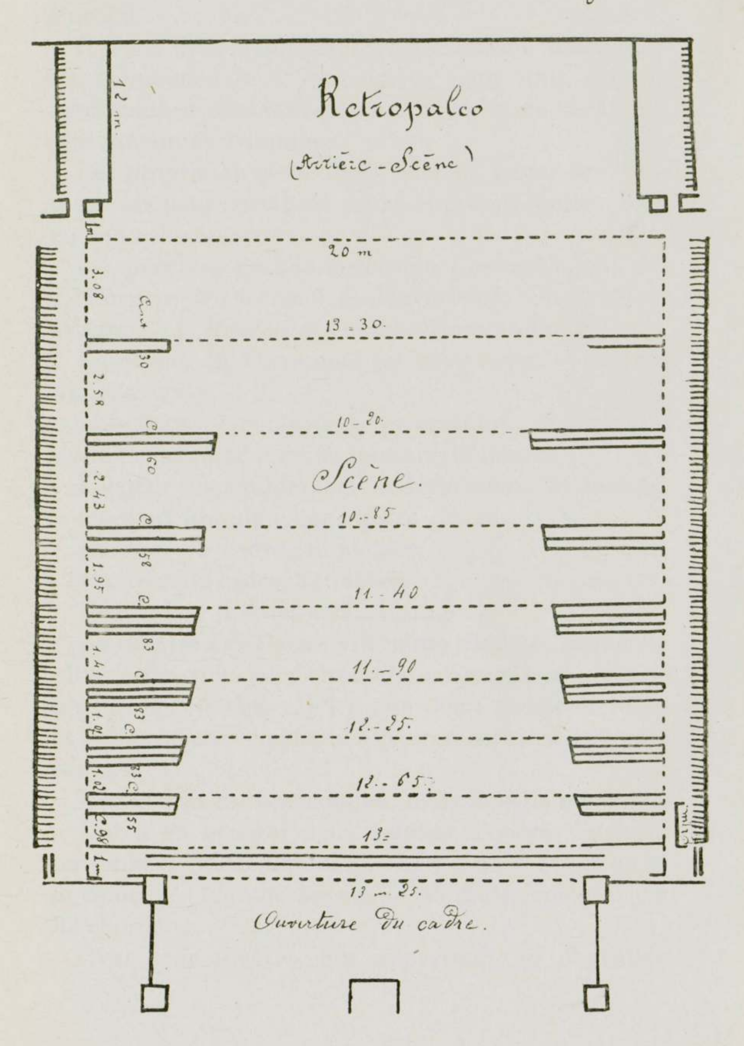
L'orchestre comprend près de 100 artistes et les chœurs 70.

Depuis longtemps, le ballet a été supprimé, sous prétexte qu'il n'intéresse plus la génération actuelle.

Il est certain qu'il n'a, pour ainsi dire, pas d'emploi dans l'œuvre de Wagner. Mais sa suppression est néanmoins fâcheuse, car l'art chorégraphique a, en Italie, des traditions qu'il importe de ne pas laisser perdre. Je crois que ce n'est là, d'ailleurs, qu'une éclipse passagère. L'art de la danse est aussi ancien que le monde et la mode y reviendra, ce n'est pas douteux.

Le ténor Caruso et le baryton Graziani ont fait

Théâtre Communal de Bologne.



fureur au *Comunale* dans *Rigoletto* et la *Tosca*, de Puccini.

Il n'y a plus maintenant qu'une saison d'automne qui commence le 1er novembre pour finir vers le 12 décembre et la subvention a été réduite à 15.000 fr., plus quelques avantages.

Les propriétaires de loges doivent payer des suppléments pour certaines représentations, outre, bien entendu, l'« *ingresso* ».

Les derniers grands succès du *Comunale* ont été *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, *Siegfried* de Wagner et *Haensel et Gretel* d'Humperdinck.

La scène du *Comunale* est très vaste. Voici ses dimensions :

Longueur (y compris le proscenium, et le *retropalco* et jusqu'au mur du lointain) 37 mètres.

Largeur disponible pour la décoration, 21 mètres.

Hauteur (du plancher au gril), 22 m.

Largeur du cadre, 13 mètres.

Hauteur du cadre, 11 mètres.

Profondeur des dessous, 4 mètres.

Le théâtre *Del Corso*, via Santo Stefano, beaucoup plus petit que le *Comunale*, contient néanmoins plus de spectateurs. Il n'a que deux rangs de loges et grâce à cette disposition peut recevoir 1.500 personnes.

L'extérieur est quelconque, mais la salle est jolie.

Il y a en général deux saisons d'opéra, l'une en novembre, l'autre en mars. On y joue souvent aussi la comédie. L'orchestre est de 45 musiciens et il y a 32 choristes.

C'est à ce théâtre, qui appartient au chevalier

Re Riccardi, qu'on a donné, pour la première fois en Italie, les *Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach.

Le théâtre *Del Corso* ne reçoit aucune subvention. En dehors des saisons d'opéra, son propriétaire, tantôt le loue 250 fr. par jour, éclairage compris, tantôt prélève 30 0/0 sur les recettes, pour les frais du théâtre et l'affichage ordinaire. Tels sont les tarifs habituels en Italie.

XII. — RAVENNE

(60.000 habitants.)

Voici une ville dont l'exemple prouve que, lorsqu'on emploie judicieusement des ressources limitées, on peut obtenir un résultat artistique des plus satisfaisants et rendre à l'art des services particulièrement appréciables.

Tant au point de vue de son école de musique, qu'au point de vue de son théâtre, Ravenne me semble digne d'occuper dans mon rapport une place spéciale.

(*A.*) — ÉCOLE DE MUSIQUE

L'école de musique de Ravenne, qui fait partie de l'école communale, est dirigée par le docteur Ettore Padovani, un dilettante éclairé. On y enseigne presque tous les instruments, mais la grande spécialité est l'étude du cor.
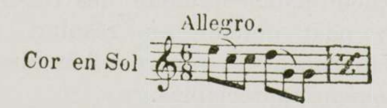
Le professeur M. Angelo Zanzi prend les enfants qui lui semblent avoir le plus de dispositions, dès l'âge

de 10 ans, et son cours dure de 7 à 8 ans. Sa méthode est très raisonnée et très progressive et il peuple de ses élèves la plupart des théâtres d'Italie.

Si je puis me permettre une critique, c'est que, dès le premier jour, M. Zanzi met entre les mains de l'élève un cor à cylindres en *fa* qu'il ne quitte plus jamais. Le morceau est-il écrit en *mi* ou en *fa* ♯, on joue obstinément sur un cor en *fa* ♮.

Cela n'a aucun inconvénient lorsque le cor n'a dans l'ensemble qu'un rôle harmonique, comme cela arrive si fréquemment dans la musique contemporaine.

Mais lorsqu'il s'agit d'un passage très en dehors tel que, par exemple, dans *Guillaume Tell* :



il en est tout autrement.

Sur ma demande, M. Zanzi, qui est un excellent exécutant, voulut bien essayer le dit passage sur le cor en *fa* en transposant, puis sur le cor en *sol*; il n'y avait pas de confusion possible : sur le cor en *sol* c'était d'une légèreté et d'une limpidité qui manquaient totalement au cor en *fa*.

M. Zanzi en convînt parfaitement, mais il m'objecta, outre la complication d'instruction et le surcroît de dépenses, que le cor chromatique était le seul actuellement indispensable, et que, tout en faisant de l'art, il cherche à donner aux jeunes musiciens, aussi tôt que possible, le moyen le plus pratique pour gagner leur vie.

Tout ceci est très plausible, mais cela n'empêche que l'art du « bel corno » doit reposer sur l'étude de l'instrument simple et c'est cet instrument que nous préconiserons toujours.

D'ailleurs, dans la plupart des grands Conservatoires italiens, notamment à Bologne, c'est celui qui est exclusivement employé, pendant les deux premières années du cours.

Les cors dont on se sert à Ravenne sont de fabrication autrichienne (Stohwasser, à Graslitz en Bohême) et ils reviennent à 115 francs, prix très modéré, d'autant plus que leur sonorité est fort bonne.

J'ai vu dans la classe, des jeunes gens de 11 à 12 ans qui avaient déjà une sûreté de lèvres étonnante.

Le directeur et le professeur m'ont manifesté leurs regrets que les jeunes gens fussent dans la nécessité d'avoir un métier pour subvenir à leurs besoins pendant leurs études ce qui, disent-ils, y nuit sensiblement. Ces craintes, quand il s'agit d'un instrumen comme le cor, me semblent exagérées, car il est évident que si l'on peut étudier sérieusement 8 ou 10 heures par jour le piano et le violon, il n'en est pas de même pour un instrument à vent, surtout un instrument de cuivre. Je ne plains donc aucunement le jeune Manlio Tusinini, une future étoile du cor, paraît-il, de partager son temps entre son instrument et son métier d'orfèvre, qui lui est une diversion sans inconvénient.

J'ajoute que, si l'on ne peut faire utilement 8 à 10 heures par jour d'études de cor, il n'est pas impossible d'être à l'orchestre pendant ce laps de temps à cause des arrêts, des mesures à compter, des inter-

ruptions pendant les répétitions et des entr'actes des exécutions.

Par contre, j'ai constaté, lors des représentations modèles d'œuvres de Wagner, au théâtre du *Prince Régent*, à Munich, sous la direction du regretté Zumpe, que, dans les *Maîtres Chanteurs*, les quatre cors qui ont joué les deux premiers actes sont remplacés pour le troisième par un nouveau quatuor.

En quittant l'école de musique de Ravenne, souhaitons que ses efforts de spécialisation soient imités chez nous dans les villes de même importance, où l'on ne peut évidemment pas aspirer à former des sujets remarquables dans toutes les branches. Il s'agit simplement d'attirer quelque professeur habile et actif. Il trouvera partout des élèves.

L'école de Ravenne ne reçoit de la municipalité qu'un subside de 8.000 francs.

(*B*). — THÉATRE.

Ravenne, dont la prospérité a beaucoup augmenté en ces dernières années, est maintenant une ville riche et commerçante. Elle subventionne généreusement son théâtre *Alighieri*. Pour une courte saison de seize représentations, au mois de mai, saison de « Primavera », elle donne 30.000 francs. Aussi lui fait-on entendre toutes les nouveautés intéressantes. *Tristan*, *Werther*, *La Damnation de Faust* ont été repré-

sentés au théâtre *Alighieri*, dès leur apparition en Italie.

L'orchestre se compose de 70 artistes, les chœurs de 60 et il y a même un corps de ballet.

La scène est vaste et la salle contient près de 1.700 personnes.

La Commission du théâtre s'occupe, d'ailleurs, incessament des embellissements et des perfectionnements.

C'est ainsi qu'elle vient de faire baisser le plancher de l'orchestre, une concession faite au goût du jour car, on sait, qu'autrefois, en Italie, l'usage général était de ne séparer l'orchestre du public que par une cordelière.

La Commission obtient, d'ailleurs, le résultat cherché : le public suit assidument les représentations et sa tendance est relativement très avancée.



Rideau du théâtre de Rimini. — Jules César passe le Rubicon.

XIII. — RIMINI

(37.000 habitants).

Je ne dirai que deux mots de Rimini, charmante ville au bord de l'Adriatique et plage très fréquentée en été.

Il y a un fort beau théâtre, le théâtre « Vittorio Emmanuele » construit en 1857, par l'architecte Paletti. Le rideau, qui est magnifique, représente Jules César passant le Rubicon, d'après Coghetti. Le théâtre peut contenir 1.500 personnes.

La maigre subvention de 8.000 francs vient d'être supprimée par la municipalité socialiste et le théâtre est resté fermé.

Le théâtre de Rimini eut, pour son inauguration, les honneurs d'une création de Verdi : *Aroldo* qui n'était qu'un remaniement complet du *Stiffelio* qui avait précédemment échoué à Trieste. Le nouvel opéra eut un grand succès, mais ne sortit jamais de Rimini. On conserve encore pieusement, au magasin des décors, le bateau d'Harold.

J'ai remarqué sur la scène un orgue minuscule à tuyaux construit, paraît-il, à Rimini, même.

Actuellement le public de cette ville ne paraît plus s'intéresser beaucoup à l'art musical.

Il y a une école de musique à Rimini, mais elle souffre du voisinage de Pesaro, qui attire inévitablement les jeunes gens qui désirent s'adonner sérieusement à l'art musical.

XIV. — PESARO

(24.500 habitants).

LICEO MUSICALE ROSSINI

Rossini gagna plusieurs millions à une époque où les compositeurs de musique ou tout au moins leurs éditeurs, ne nageaient pas habituellement dans l'opulence. Il les employa de la plus noble façon.

Reconnaissant à la France de son hospitalité qui n'était que toute naturelle, car un génie de son envergure trouve partout porte ouverte, et honore le seuil qu'il franchit, l'auteur de *Guillaume Tell* lui laissa deux souvenirs, un prix d'émulation pour les jeunes combattants de l'art et un abri tutélaire pour les vétérans : le prix Rossini à l'Institut et la fondation Rossini à l'Assistance Publique.

Toutefois, il n'oublia pas sa patrie : il voulut que sa ville natale devint le refuge de cette pauvre mélodie

que les wagnériens commençaient déjà à battre en brèche (qu'eût-il, dit en entendant *Pelléas et Mélisande!*) et il décida de fonder, pour lui survivre, un Institut qui serait à la fois une source de profits pour Pesaro et, pour l'art musical, un rempart contre les déséquilibrés qui tendent, chaque jour, à le saper davantage.

Rossini était mort en 1868, mais il avait laissé à sa femme l'usufruit de sa fortune.

La ville de Pesaro n'hérita donc qu'en 1882, après la mort de Mme Rossini : la somme était de trois millions.

Le *Liceo Rossini* est sans contredit le Conservatoire le plus beau et le plus commodément installé de toute l'Italie. D'après les intentions du testateur, il est destiné à l'éducation des musiciens italiens et étrangers. Ses branches principales doivent être la composition et le chant.

Le premier directeur du *Liceo Rossini* fut le réputé compositeur Pedrotti, qui venait de Turin et dont nous avons déjà parlé au chapitre consacré à cette ville.

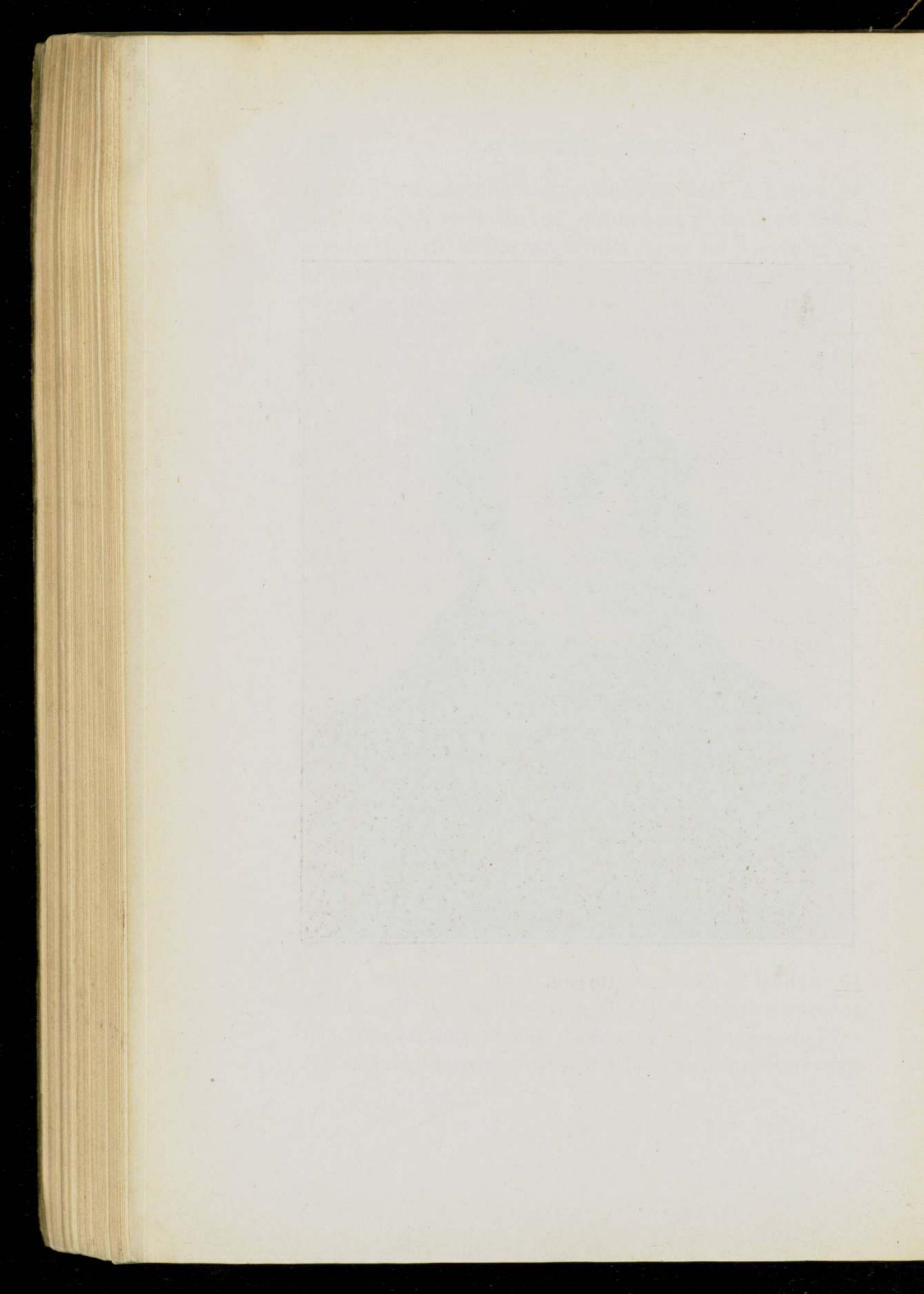
Au bout de peu d'années, Pedrotti atteint d'une maladie nerveuse dut quitter Pesaro. Il eut une fin tragique : il se jeta dans l'Adige, à Vérone et périt.

Mascagni, le célèbre auteur de *Cavalleria Rusticana*, fut nommé directeur en 1895. Il eut des démêlés avec le conseil d'administration et quitta le Conservatoire en 1901.

En attendant que le Gouvernement Italien et le Conseil d'administration du Conservatoire eussent fait choix d'un nouveau directeur on chargea de l'intérimat le maestro Antonio Cicognani qui était déjà



Rossini



professeur de contrepoint, fugue et composition. C'est lui que j'ai vu à Pesaro.

Le maestro Cicognani fut d'abord élève du Conservatoire de Bologne, puis alla en Allemagne et entra à l'Ecole de musique religieuse (*Kirschenmusik-Schule*) de Ratisbonne dont le directeur Haberl a su faire un foyer musical qui rayonne dans tout le monde de la chrétienté.

La musique religieuse se trouve donc naturellement en grand honneur au Conservatoire de Pesaro, et un excellent orgue à trois claviers de Guidici, de Bergame, est à la disposition des élèves dans la salle d'exercices dont nous reparlerons tout à l'heure. L'enseignement de l'orgue est très judicieusement divisé en deux branches, soit que les élèves se destinent à l'orgue de concerts ou à l'orgue « liturgique » (1).

Tous les instruments sont enseignés au Conservatoire de Pesaro. Il y a notamment une classe spéciale d'alto.

La classe de chant faiblit un peu et ce bon Rossini en serait navré. Néanmoins quelques excellents chanteurs en sont sortis, entre autres le ténor Bonci, que nous avons entendu à Paris, puis MM. Bellegamba, Schiavazzi ; du côté féminin, Mmes Boninsegna, Petri, Farneti.

D'ailleurs, on peut être sûr que le nouveau directeur qui vient d'être nommé, M. Zanella, que nous avons vu à Parme, tiendra la main à ce que les vœux du fondateur soient fidèlement remplis.

(1) Le lycée Rossini vient, paraît-il, de faire l'acquisition d'un orgue encore plus grand du facteur italien Mascioni.

La classe de chant est doublée d'une classe d'opéra. Il y a aussi une classe d'esthétique et d'histoire de la musique actuellement confiée au docteur Villanis qui a succédé au professeur Mantovani.

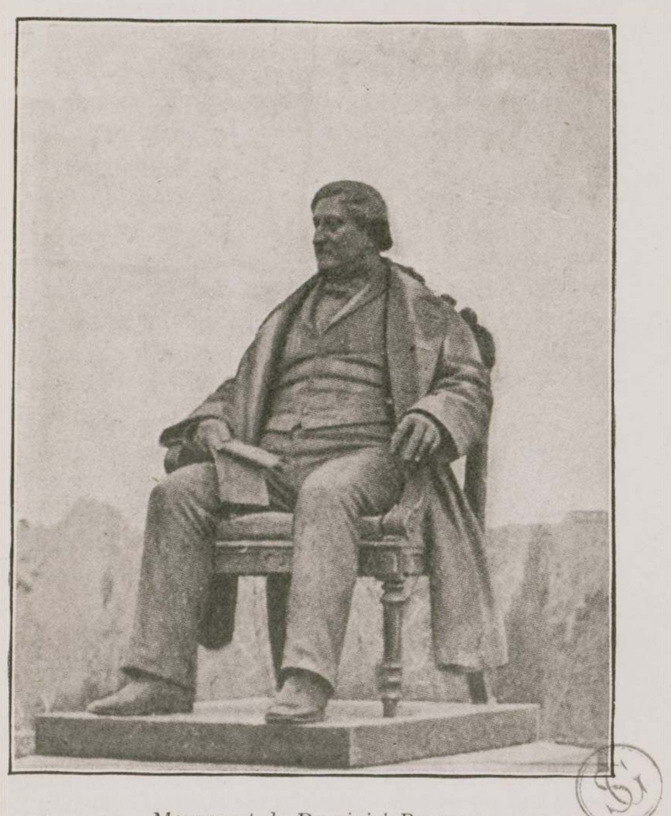
Les cours les plus suivis sont ceux de composition de piano et de violon.

D'après le règlement, le cours de composition dure 9 années, dont 3 d'harmonie, 3 de contrepoint et 3 de fugue. Pendant ce temps, l'élève de composition doit, en outre, suivre les cours complémentaires suivants : chant 1 an, piano 3 ans, orgue 1 an, violon et violoncelle 2 ans, plain chant 1 an, esthétique 3 ans, opéra (*arte scenica e declamazione*) 3 ans.

Aux ouvrages didactiques couramment employés, que j'ai cités notamment à propos du Conservatoire de Bologne, il faut ajouter, pour ici, la *Composition Lehre* de Marx et le *Catéchisme de la composition* de Hugo Riemann. Tout cela est fort intéressant sans doute, mais je voudrais bien voir dans cet arsenal d'enseignement quelque bon traité de mélodie rossinienne ou simplement italienne. L'inspiration joue, certes, le plus grand rôle dans l'invention de la mélodie, mais l'inspiration ne suffit pas ; il faut qu'elle soit doublée d'un talent réfléchi. Or, un tel traité n'existe pas encore.

M. Zanella y suppléera certainement par de bonnes leçons orales, où il expliquera à ses élèves, en quoi consiste tantôt la majesté et tantôt la vivacité de la mélodie de Rossini, en même temps que la richesse de celle de Bellini.

Il y a, à Pesaro, une classe d'instrumentation pour



Monument de Rossini à Pesaro.

musique militaire, d'où sont déjà sortis quelques chefs habiles (1).

L'enseignement est gratuit. On est reçu par voie d'examen.

Les jeunes gens qui n'appartiennent pas au Conservatoire sont aussi admis, moyennant une redevance, à subir les épreuves pour l'obtention des diplômes de *Licenza* et de *Magistero*.

Comme complément à la fondation de Rossini, un de ses admirateurs, le chevalier Bodoira, de Turin, légua à la ville de Pesaro une somme suffisante pour donner un souvenir spécial à l'élève qui composera une cantate en l'honneur de Rossini où il prouvera qu'il s'est appliqué, dans l'étude de la composition, aux traditions de la véritable musique italienne.

Ce « souvenir » consiste en un anneau d'or avec pierrerie d'une valeur de cent francs avec les initiales de l'élève et en exergue l'inscription « Hommage à Rossini ». Tel est le « Lascito Bodoira ».

Le *Liceo Rossini* est administré par un conseil

(1) A ce propos, voici la composition complète des musiques militaires en Italie : à part les clarinettes, altos, en *mi b* qui correspondent au cor de basset, instrument qui m'est particulièrement cher, elle diffère peu de ce que nous avons en France : 1 flûte ; 2 hautbois ; 2 petites clarinettes en *mi b* et en *la b* ; 10 ou 12 clarinettes en *si b* (divisées en 2, 3 ou même 4 parties) ; 2 bassons ; 2 clarinettes altos en *mi b*; 1 clarinette basse en *si* b; la famille des 4 saxophones ; 4 cors en *mi b*; 4 fliscorn (bugles) dont 2 petits en *mi b* et 2 en *si b*; 2 génis (altos) en *mi b*, qui jouent avec les cors; 4 cornets à pistons en *si b*; 2 trompettes à pistons en *mi b*; 4 basses en *si b* ; la famille des 3 trombones, malheureusement à pistons, 2 timbales et la batterie très complète.

dont le président était il Signor Tullio Cinotti qui vient d'être remplacé par le professeur Francesco Dupré.

Une fort belle salle de concerts et de spectacle est annexée au Conservatoire. Elle est presque carrée (environ vingt mètres de côté sur dix de hauteur) et n'a qu'un rang de galerie latérale, mais il y a, au fond un amphithéâtre de gradins. Elle peut contenir près de 2,000 spectateurs.

Des concerts d'orchestre ont lieu à diverses époques de l'année et sont dirigés par le directeur du Conservatoire.

On y a donné notamment toutes les symphonies de Beethoven, excepté la dernière : la *Messe* de Rossini, et son *Stabat*.

Plusieurs fois par semaine, des exercices d'orchestre, dans lesquels les élèves de composition dirigent leurs camarades, y ont lieu.

Il y a, statutairement, un concert bissextil, commémoratif, le 29 février, anniversaire de la naissance de Rossini.

La scène, de dimension moyenne, est fort bien agencée.

Jusqu'ici, on n'a encore joué, avec décors, costumes et les éléments dont dispose le Conservatoire que *Tancrède*, de Rossini, plusieurs de ses petites œuvres et quelques essais d'élèves.

Dans la tournée si intéressante que j'ai faite en Italie, j'ai recueilli l'impression que les artistes et amateurs italiens éprouvent actuellement un certain embarras quand on leur parle de Rossini. Certainement, on reconnaît en principe qu'il possède, sui-

vant l'expression même de M. Cicognani, la *zampa del leone*, la griffe du lion, mais, en pratique, on hésite à le donner comme modèle. Si l'on consent à s'incliner devant son incomparable maîtrise, on se refuse généralement à se prosterner devant son génie olympien.

C'est que Rossini fut le plus paradoxal des compositeurs : à côté de pages telles que le quintette des violoncelles dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, qui atteignent les plus hautes cimes de l'art, combien d'infériorités, sans aller plus loin que le premier motif de l'*allegro* de la même ouverture.

Evidemment, de tels rapprochements déconcertent les admirateurs les plus zélés : là, c'est génial ; ici, ça manque complètement de tenue! cinq minutes de ceci, cinq minutes de cela, il en est presque toujours ainsi chez Rossini. Mais, en cinq minutes de musique, quelles sensations ne peut-on éprouver, quelle élévation ne peut-on atteindre!

M. Zanella, lui, a toujours été, je le sais, un fervent admirateur de Rossini.

S'il m'était maintenant permis de formuler un vœu, je voudrais que Pesaro devînt une sorte de Bayreuth italien.

On donnerait par exemple en automne, chaque année ou tous les deux ans, quelques œuvres de Rossini, montées par le Conservatoire avec le concours des meilleurs chanteurs du monde entier. Ce serait comme une exposition internationale de l'art du chant et peut-être en même temps sa sauvegarde, car il ne faut pas se dissimuler que l'œuvre de Wagner, en donnant à l'art musical une nouvelle

direction, l'a gravement compromis. A cet égard, Pesaro me semble avoir un rôle indiqué dans l'avenir : ne serait-ce pas d'ailleurs l'accomplissement du désir de son bienfaiteur et laréalisation de son rêve?

M. Zanella, j'en ai l'intuition, n'y faillira pas.

Pesaro est une ville laborieuse et industrieuse, joliment située sur l'Adriatique, comme Rimini.

Ne la quittons pas sans aller faire un pèlerinage à la maison de modeste apparence où naquit l'auteur de *Guillaume Tell*. La municipalité en a fait un petit musée de ses souvenirs, car il n'existe plus, à Pesaro, aucun parent, même éloigné, du Maître.

Au premier étage, je copie l'inscription naïve que voici :

LA DIVINA ARTE DELLA MUSICA
ARRISE IN QUESTA STANZA
ALLA NASCITA
DI
GIOACCHINO ROSSINI

L'art divin de la musique sourit, en cette chambre, à la naissance de Joachim Rossini !

XV. — FLORENCE

(210.000 habitants).

La capitale de la Toscane s'honore à juste titre d'avoir donné le jour à Cherubini.

Cherubini semblait désigné pour opérer la fusion entre les trois écoles italienne, française et allemande. Ce qu'il nous a laissé le prouve. Mais il rencontra, dès le début de sa carrière, des circonstances exceptionnellement défavorables. D'abord la période troublée de la révolution française au milieu de laquelle son talent fit éclosion; plus tard, l'hostilité que Napoléon Ier, qui avait une prédilection pour Lesueur, manifesta toujours à son égard.

Quoi qu'il en soit, l'opéra *Lodoïska*, la *Messe du Sacre* témoignent du talent le plus élevé et, pour ma part, j'ai toujours eu un faible pour l'ouverture *d'Anacréon*.

Cherubini fut élève de son père qui était *maestro al cembalo* au théâtre de la *Pergola*, c'est-à-dire chargé dans presque tous les opéras, de renforcer

l'orchestre d'après la basse chiffrée (*continuo*). Dans les récitatifs, il n'y avait même d'autre accompagnement que le *cembalo* (clavecin) — Je me rappelle encore avoir vu, il y a une dizaine d'années, à l'opéra de Berlin, dans certaines représentations d'œuvres anciennes, notamment *Don Juan*, de Mozart, le chef d'orchestre abandonner son bâton pendant les récitatifs et accompagner, lui-même, les chanteurs sur le petit *cembalo* qu'il avait devant lui. L'effet était très pittoresque.

Pour en revenir à Cherubini, rappelons que, dès ses premiers succès, il quitta l'Italie, vint à Paris, où il se fixa complètement plus tard, et y mourut très âgé après avoir été, pendant vingt ans, directeur de notre Conservatoire.

Ses concitoyens lui élevèrent, en 1869, un monument au centre de Florence, à l'église de Santa Croce, où ils ramenèrent ses cendres.

Lulli était aussi Florentin, mais il quitta l'Italie dès son enfance et vint de suite à Paris.

(*A*) REGIO ISTITUTO MUSICALE

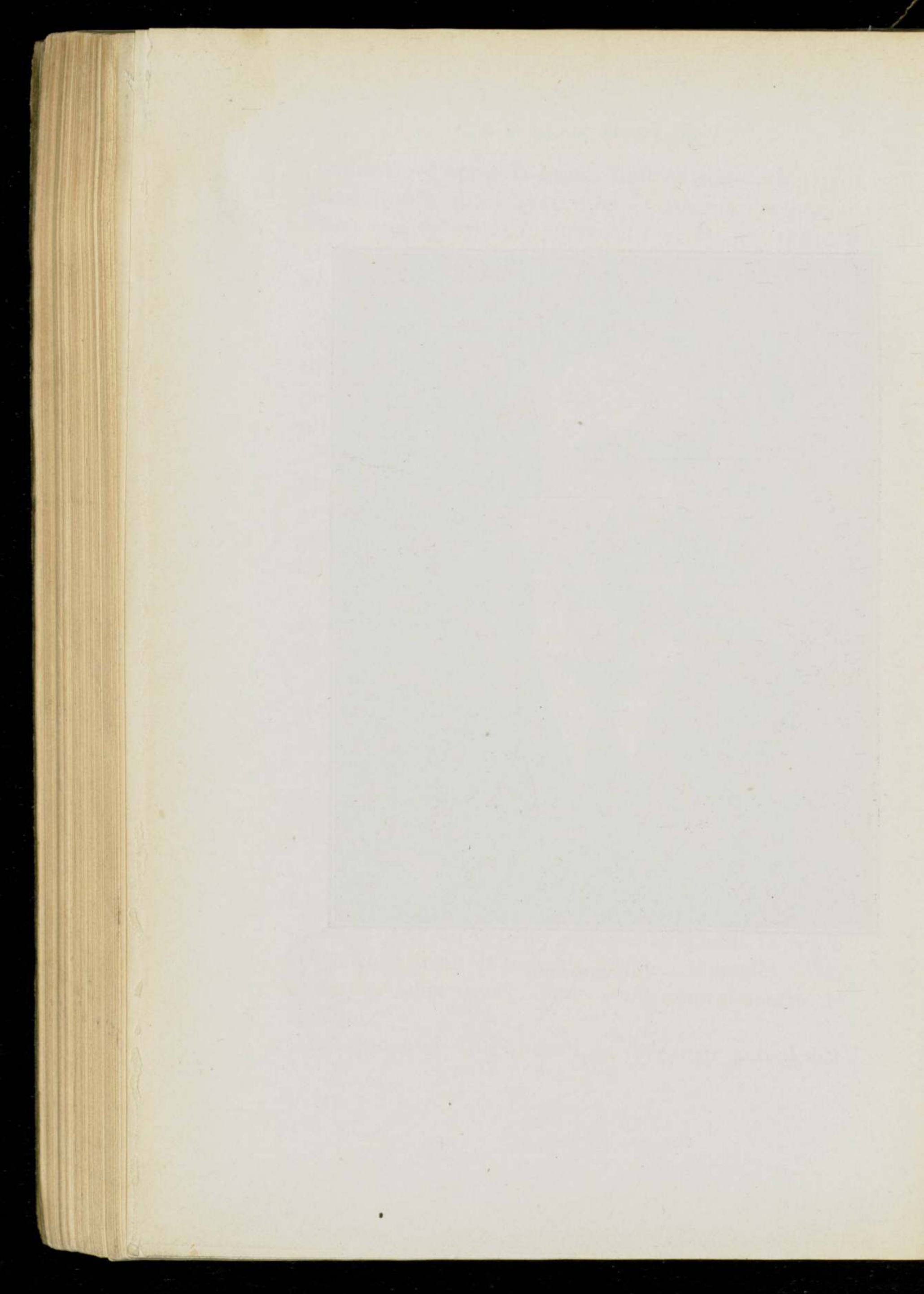
Tel est le titre du Conservatoire qui fut fondé à Florence en 1849 et dont le premier directeur fut Giovanni Pacini, célèbre compositeur dont la *Saffo* et la *Niobé* firent le tour de l'Italie. Mais dès 1811, on retrouve les traces, d'une école embryonnaire de musique.

Le chevalier Tacchinardi, le directeur actuel, est



TACCHINARDI





le fils du célèbre tenor Niccola Tacchinardi et le demi-frère de la non moins célèbre Fanny Persiani. Compositeur d'œuvres de musique sacrée,il est en même temps l'auteur d'une méthode de contrepoint et de *partimenti* adoptés pour l'enseignement. Il fait, au Conservatoire, le cours d'histoire de la musique et prépare actuellement un important *Manuel Biographique* des musiciens.

Les professeurs du Conservatoire sont, presque tous, des artistes de grande réputation. Je citerai le Maestro Scontrino, professeur de composition, l'auteur de la *Cortigiana* jouée à Milan ; la cantatrice Médea Borelli, l'une des meilleures « Gioconda » de l'Italie ; le pianiste Buonamici, élève d'Hans de Bulow, et le harpiste Lorenzi.

La classe de chant est fort suivie à Florence. Elle a formé des sujets remarquables, entre autres, Mmes Mariani-Masi, Tetrazzini, Giachetti,le baryton Brogi qui fut l'un des meilleurs barytons des dernières saisons du théâtre italien de Paris. Son *la* bémol, de *O sommo Carlo*, dans *Ernani*, transporta jadis l'auditoire.

Les violoncellistes, Mariotti, l'ancien soliste des Concerts Colonne, et Sansoni, le brillant soliste de Monte-Carlo, sont d'anciens élèves du Conservatoire de Florence.

Les femmes sont admises dans toutes les classes où elles se présentent. Dernièrement, une « flûtiste » a obtenu le diplôme de *licenza e magistero*.

Il n'y a pas de classe spéciale d'alto, mais l'élève, qui passe d'une classe inférieure de violon à une classe supérieure, doit prouver qu'il sait jouer de l'alto.

Naguère, une classe de *canto corale* existait; le directeur avait même fondé une classe d'enfants de chœurs pour les maîtrises des églises. L'une et l'autre durent être supprimées, faute d'élèves.

L'Etat dépense environ 80.000 francs par an pour le Conservatoire; les élèves n'ont à payer qu'une taxe annuelle de 5 à 15 francs.

Au point de vue de la tendance générale de l'enseignement, M. Tacchinardi trouve que l'objet d'un Conservatoire est, comme son nom l'indique, de « conserver » et qu'il faut s'y placer au-dessus de toutes les querelles d'art, d'écoles et de clocher. On ne doit y enseigner, dit-il, que d'après les règles confirmées par nos aïeux : c'est à l'élève à prendre son vol, lorsque ses ailes lui paraissent assez robustes. A un point de vue pratique, M. Tacchinardi trouve d'ailleurs que le jeune compositeur devrait, après le cours de fugue, choisir, suivant ses dispositions, entre la musique dramatique et la musique symphonique, ce qui lui éviterait toute une période de tâtonnements.

Remarquons qu'au Conservatoire de Florence, le nombre des élèves n'est pas limité dans chaque classe et qu'une grande latitude est laissée à cet égard au professeur.

Des séances d'orchestre, parfois avec chœurs, ont lieu régulièrement sous le nom d' « académies ». Elles ont toujours un but spécial nettement défini. Je relève quelques titres des programmes : *Aux ouvertures dans l'art italien; A la musique toscane; A Lulli et à Cherubini*, ou simplement, une autre fois, *Pour l'exercice et la culture des élèves.*

A chacune de ces « académies », on distribue au public des brochures très documentées sur ce qu'il va entendre. Ces explications, souvent ornées d'illustrations, sont dues à l'érudit bibliothécaire, le chevalier Riccardo Gandolfi.

On a donné au Conservatoire *Manfred*, de Schumann, avec le concours de l' « Ecole royale de déclamation ».

Ajoutons à ce propos que jamais, en Italie, excepté toutefois à Rome et à Milan, il n'y a ce mélange disparate de « musique et déclamation » comme au Conservatoire de Paris. Ne dirait-on pas vraiment que, dans notre capitale, la musique ne suffit pas à alimenter cet établissement !

D'ailleurs, si l'on ne veut pas d'un Conservatoire exclusivement réservé à la musique, il n'y a aucune raison d'adjoindre à son enseignement la déclamation plutôt que la danse et je trouverais même logique la réunion des trois arts.

Pour en terminer avec le Conservatoire de Florence, enregistrons les deux desiderata que nous a formulés le chevalier Tacchinardi : il voudrait que les vieux bâtiments inconfortables et trop petits fussent reconstruits et que l'édifice nouveau portât le nom de *Cherubini*.

(*B*). CONCERTS

Les concerts classiques sont donnés par la *Société CHERUBINI*, fondée en 1895 par M. O de Picolellis qui la dirige. Ils ont lieu dans la petite salle de la

Filarmonica, qui fait partie d'une dépendance du théâtre *Pagliano*. Cette salle ne contient guère que 500 personnes et l'orchestre est d'environ 60 exécutants. Il y a, chaque année, quatre grands concerts réguliers et, à chaque concert, un soliste de marque.

La *Société CHERUBINI* donne en outre, de temps à autre, un concert populaire sur la scène même du théâtre *Pagliano*.

Lorsque le célèbre cappelmeister allemand, Hans Richter, vint à Florence avec son orchestre, le concert eut lieu au *Politeama* (immense théâtre populaire près des *Cascine*) et ce fut, parmi les auditeurs, du délire.

Le musicien professionnel florentin aime beaucoup mieux, paraît-il, donner des leçons que de faire partie d'un orchestre, même symphonique : cela lui rapporte plus et l'ennuie moins que le travail des répétitions : affaire de goût ! Il y a là une difficulté sérieuse qui fait hésiter la *Société CHERUBINI* à essayer des concerts hebdomadaires le dimanche après-midi. D'ailleurs, le chevalier Tacchinardi redouterait fort pour eux la concurrence du beau temps. Les Florentins préfèrent le soleil, « preferiscono il sole », me dit-il !

En plus des concerts profanes de la *Société CHERUBINI*, il existe encore, à Florence, deux sociétés de concert de musique sacrée, celle de l'*Annunziata*, présidée par la Reine et dirigée par le Maestro Cappelli, et celle plus récente de la *Trinita*, présidée par la marquise Altoviti et dirigée par le professeur Landini. J'ai entendu une exécution par cette dernière société, à l'église *Santa Trinita*. C'était fort artistique et il y avait de très belles voix.

Une partie de la salle du théâtre de la « Pergola », à Florence.



(*C*). THÉATRES

La crise théâtrale sévit fortement depuis quelques années à Florence. De ses deux théâtres, la *Pergola* (la Tonnelle) ne fait qu'entr'ouvrir ses portes au Carnaval et le *Pagliano*, aujourd'hui théâtre *Verdi*, reste fermé depuis quatre ans.

I. PERGOLA

Comme me le disait si judicieusement le prince Strozzi, qui préside la Société de la *Pergola*, le refus de la subvention, qui était autrefois de 120,000 francs est une grosse faute de la part de la municipalité, parce que de belles représentations à la *Pergola* seraient une importante attraction pour les étrangers et les disposeraient davantage à passer l'hiver à Florence.

Les membres de la Société propriétaire du théâtre de la *Pergola* portent le nom bizarre de *Accademici immobili* (Académiciens immobiles !), à rapprocher d'ailleurs du nom de l'Académie *degli Erranti* à Brescia.

Voici les dimensions de la scène de la *Pergola :*

Longueur (y compris le proscenium et jusqu'au mur du lointain) . . . . 26 m.
Largeur disponible pour la décoration . . . 19 m.

Hauteur (du plancher au gril) . . . . 16 m.
Largeur du cadre. . . . . 12 m.
Hauteur du cadre. . . . . 9 m.
Profondeur des dessous . . . . 3 m.

La *Pergola* est le théâtre aristocratique de Florence. Il est mal situé dans une rue étroite, mais la salle est belle et peut contenir 1.600 personnes. On a diminué le proscenium, il y a quelques années, pour augmenter le nombre des fauteuils d'orchestre et la scène a encore une grande longueur. Ces prosceniums, qui avançaient quelquefois considérablement dans la salle, surtout en Italie, n'ont plus de raison d'être avec le drame lyrique contemporain. Il en était différemment autrefois, lorsque l'intérêt du spectacle consistait surtout à admirer la voix du ténor ou de la prima donna qui venaient chanter leur cavatine *alla ribalta* (à la rampe).

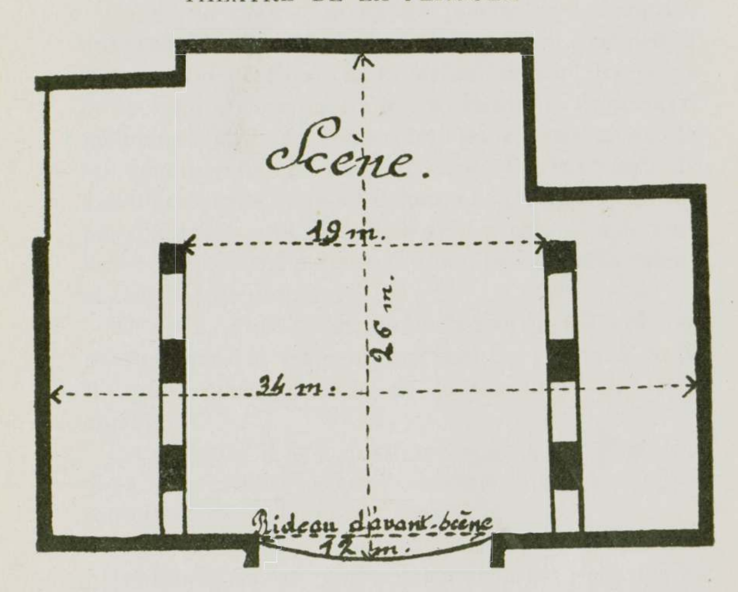
L'orchestre de la *Pergola* comprend en général 60 musiciens et il y a autant de choristes. Le ballet a été supprimé.

Il n'y a pas d'orgue à la *Pergola*.

Le répertoire français, surtout *Faust*, *Carmen* et *Manon*, y a toujours eu beaucoup de succès.

Le public qui fréquente la *Pergola* passe toutefois pour être très superficiel en matière musicale et pour se laisser séduire beaucoup plus par l'exécution ou même par le tour de force que par l'œuvre en elle-même.

THÉATRE DE LA PERGOLA



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

II. — PAGLIANO

C'était le nom d'un habile pharmacien florentin qui avait inventé un Elixir de Longue Vie (*Elisire di Lunga Vita*). L'Elixir fit la fortune de son inventeur et se vend encore en Italie. M. Pagliano était aussi mélomane et il fit construire, pour l'agrément de ses concitoyens, le vaste théâtre (il peut contenir 3.000 personnes) auquel il donna son nom. Ce ne fut pas d'ailleurs une mauvaise affaire car, à une certaine époque, le *Pagliano* fut loué très régulièrement et très fructueusement.

En 1874, *Aïda* y fut jouée 35 fois de suite (4 fois par semaine) et un peu plus tard on y donna, à la file, 40 représentations de la *Gioconda* de Ponchielli.

On a monté il y a quelques années au *Pagliano* deux œuvres de Wagner *Lohengrin*, après les repré sentations de Bologne, et *Rienzi*.

Maintenant ses portes sont closes!

Le *Pagliano* est, par opposition à la *Pergola*, le théâtre populaire et bourgeois et sa caractéristique était, m'a-t-on dit là-bas, son manque d'élégance! Mais ceci ne m'a jamais paru un défaut pour une manifestation d'art. Tout au contraire, l'élégance, trop souvent sœur du snobisme, peut être dangereuse. Ce qu'il nous faut maintenant pour le théâtre de musique ce sont les masses ardentes, primesautières et intelligentes, dont les sentiments ne de-

mandent qu'à s'élever, et dont les impressions se manifestent sincèrement.

La fermeture du *Pagliano* est donc particulièrement regrettable.

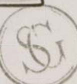
Les frais des représentations sont cependant bien bon marché en Italie! Voici, à peu près les dépenses journalières d'un théâtre tel que le *Pagliano*, c'est-à-dire d'une grande scène, mais d'une scène populaire :

Eclairage 110 fr. ; service intérieur 44 fr. ; affiches 50 fr. ; taxes diverses 40 fr. ; pompiers 8 fr. ; total : 252 fr.

Le musicien d'orchestre se paie 4 francs par jour, le musicien de la *banda* (musique de scène) 2 fr., les choristes 1 fr. 50 et les danseuses, quand elles viennent du dehors et c'est le cas pour Florence où il n'y a pas d'école de danse, 5 francs.

Comment expliquer alors que les exploitations théâtrales sont rendues si pénibles en Italie? C'est que le public devient de plus en plus difficile à satisfaire et que les artistes en renom (ceux qui font recette) se font payer de plus en plus cher. Puis on connaît par cœur l'ancien répertoire, il ne satisfait plus la curiosité et quant au nouveau, il ne vaut pas l'ancien, sans compter que les éditeurs, pour l'un et pour l'autre, saignent à blanc les malheureux directeurs.

Sgambati



XVI. — ROME

(425.000 habitants)

(*A*) SGAMBATI

Quand la musique symphonique italienne aura une histoire et qu'on l'écrira, il faudra lui reconnaître, pour véritable fondateur, le Romain Giovanni Sgambati, car c'est lui qui, après avoir initié ses concitoyens aux beautés des symphonies de Beethoven, en les dirigeant à Rome dès 1866, inaugura dans la péninsule ce genre de composition.

Ancien élève de Liszt, Sgambati a composé jusqu'ici deux quintettes avec piano, un quatuor pour instruments à cordes, un concerto de piano, trois symphonies, dont la première date de 1882, une grande messe de *Requiem* avec baryton solo, toutes œuvres très remarquables et un nombre considérable d'œuvres de moindre importance.

Richard Wagner tenait Sgambati en grande estime

et c'est sur son expresse recommandation, que l'éditeur Schott, de Mayence, publia ses premières œuvres.

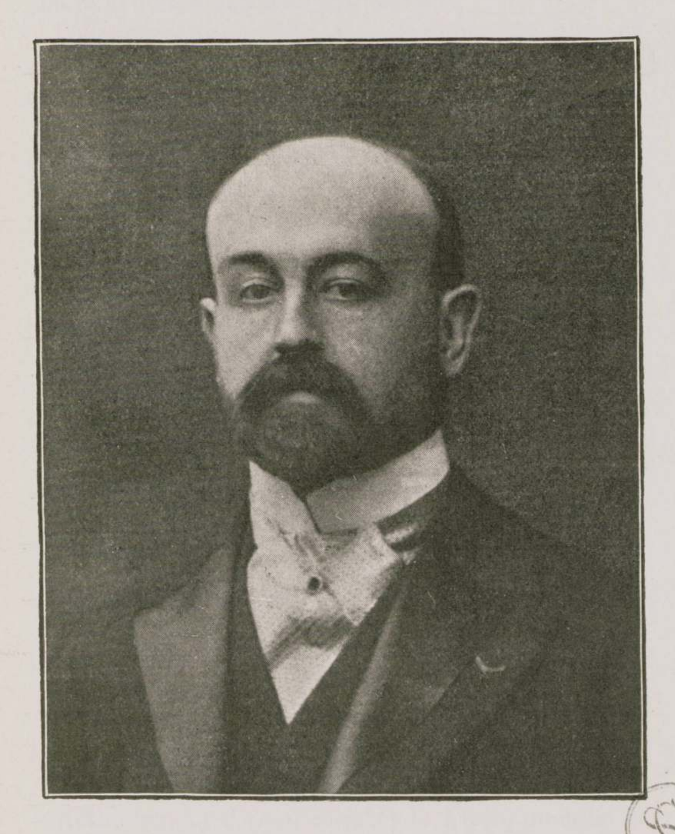
La voie tracée par Sgambati fut suivie tout d'abord par Franchetti puis par Martucci, qui fit paraître sa première symphonie vers 1890.

Nous aurons bientôt à parler longuement de Martucci au chapitre de Naples, où il est directeur du Conservatoire. Quant à Franchetti, qui fit ses études au Conservatoire de Munich, et se consacra d'abord à la musique symphonique avant d'aborder la musique de théâtre, nous en avons déjà parlé plus d'une fois au cours de ce rapport.

Pour en revenir à Sgambati, dont la science est incontestée et la réputation européenne, nous nous étonnons qu'il n'ait pas à Rome une situation plus en vue. Il est pianiste et directeur de la musique de chambre de S. M. la Reine Marguerite, professeur supérieur de piano à l'Académie de Sainte-Cécile et correspondant de l'Institut de France, mais, en général, ses concitoyens n'ont pas l'air de se rendre un compte exact de la valeur de cet apôtre de l'art musical le plus élevé.

Le commandeur Sgambati frise la soixantaine et nous donnera encore d'autres œuvres fortes et sincères. Plein d'indulgence pour ses confrères, il déplore toutefois les conditions présentes de la vie musicale en Italie.

Il tient en grande estime M. Enrico Bossi, le directeur du Conservatoire de Bologne, et trouve que c'est l'un des compositeurs italiens les plus éminents de l'époque actuelle. Il regrette précisément que ce



Conte di San Martino e Valperga

grand talent ne trouve pas, dans la péninsule, un champ d'action digne de son mérite.

L'élément cosmopolite, qui se donne de plus en plus rendez-vous à Rome, finira, espère-t-il, par secouer l'art musical italien de sa torpeur actuelle.

Sgambati faisait partie du jury nommé par M. Sonzogno en 1900 pour décerner le prix au meilleur opéra inédit en un acte, prix que Mascagni remporta avec sa *Cavalleria Rusticana*.

Il est certain, me disait Sgambati, qui ne renie en aucune façon ce jugement, que quelqu'opinion qu'on puisse se faire de l'esthétique de Mascagni, son œuvre dénote de l'idée et du talent.

B. — CONSERVATOIRES.

I. *Regia Accademia e Liceo Musicale di Santa Cecilia in Roma.*

C'est Palestrina qui, vers 1570, fonda cette institution sous le titre de « Pontificia congregazione e Accademia di Santa Cecilia ».

Actuellement l'*Accademia* et le *Liceo*, quoique se trouvant dans le même local, sont deux institutions absolument distinctes. L'édifice est loin d'être imposant.

Il donne sur une rue très étroite et ses abords sont

des plus incommodes. A l'intérieur c'est mieux, sans être toutefois bien confortable (1).

« L'Académie » s'occupe des manifestations extérieures de l'art musical et les concerts qu'elle donne ont un certain retentissement. Son président est le Comte de San Martino e Valperga dont le rôle, à Rome, est assez analogue à celui de la présidente de la Société des grandes auditions, la comtesse Greffulhe à Paris. C'est lui qui organise tout ce qui est « chic » et ce qui se fait sans lui n'est point, en général, dans la bonne note de l'élégance.

Nous retrouverons d'ailleurs le comte de San Martino, tout à l'heure, à l'article « Concerts ».

Le *Liceo* est dirigé par le commandeur Falchi, compositeur de talent dont l'oratorio *Judith*, l'opéra *Le trille du Diable* et l'ouverture de *Jules César*, ont fait la très réelle réputation.

M. Falchi y était professeur de composition avant d'avoir, en 1902, succédé, comme directeur, à Marchetti, l'auteur de *Ruy Blas*. Il continue maintenant encore à professer. Une autre classe de composition est confiée au maestro de Santis.

M. Falchi m'explique que son enseignement, qu'il s'efforce de rendre le plus éclectique possible, commence à Palestrina et finit à Wagner. Il est intéressant toutefois de constater que Massenet fait plus école, là-bas, que Wagner, et que le Conservatoire de Rome est un de ceux où la musique française et les ouvrages français de théorie musicale sont le plus en honneur.

(1) L'Etat vient d'acquérir le couvent des Ursulines qui était contigu au Conservatoire, et celui-ci en a profité.



FALCHI

M. Falchi apprécie beaucoup notre école moderne. Quant à nos plus jeunes compositeurs, qu'il est à même de suivre de très près, à cause du voisinage de la villa Médicis, il craint qu'ils n'aient pas l'envergure de leurs aînés.

Le chant est très en honneur au Conservatoire de Sainte-Cécile.

A la tête des classes vocales se trouvent Mme Falchi cantatrice rem quable qui, sous le nom de Zaira Cortini, laissa de brillants souvenirs sur les scènes italiennes, et M. Cottogni, un des meilleurs Don Carlos, Don Juan et Nélusko.

Ces deux professeurs ont formé de nombreux élèves dont quelques-uns sont devenus des célébrités.

Parmi les artistes lyriques sortis du Conservatoire et qui ont brillé d'un éclat particulier au théâtre, je citerai Mmes Pinto et Petrella, le ténor Signorini excellent dans le grand répertoire et notamment dans les *Huguenots* et le baryton De Luca.

Nous avons déjà dit que Sgambati était professeur de la classe supérieure de piano. Il en est fier, à juste titre, car il a fondé là une véritable école de piano, très brillante. D'ailleurs, toutes les classes inférieures sont dévolues à ses élèves.

Le professeur Pinelli, qui dirigea autrefois avec grand talent les concerts de la « Société orchestrale Romaine », a été placé à la tête des classes de quatuor, et c'est lui qui conduit les exercices d'orchestre des élèves.

Les femmes sont admises dans toutes les classes.

Il n'y a pour elles de classes spéciales que les classes de chant. On sait qu'à Paris toutes les classes

où les femmes peuvent être admises sont mixtes, excepté les classes d'harmonie.

M. Falchi trouve qu'il y a grand avantage à ce que les élèves-femmes aient pour le chant un professeur-femme à cause de l'exemple pratique que celle-ci peut leur donner.

Nous avons déjà dit que les conservatoires de Rome et de Milan sont les seuls, dans toute l'Italie, où il y ait des classes de tragédie et de comédie, indépendamment de la classe d'*arte scenica*, qui, elle, correspond à nos classes d'opéra et d'opéra-comique et les englobe. Nulle part d'ailleurs, dans la péninsule, on ne connaît nos deux divisions surannées de classe d'opéra et classe d'opéra-comique.

On ne s'explique plus aujourd'hui que classe d'opéra et, si l'on veut, classe d'opérette !

La subvention du *Liceo di Santa Cecilia* est d'environ 120.000 francs. Les élèves paient un droit d'entrée de 15 francs et une redevance mensuelle de 5 francs. Rapprochons de ces chiffres le budget de notre Conservatoire de Paris qui coûte à l'Etat environ 250.000 francs, mais dont les élèves français ou étrangers ne paient absolument rien.

Nous ne quitterons pas le Conservatoire de Sainte-Cécile, sans aller admirer, à sa riche bibliothèque, les précieux manuscrits des anciens maîtres italiens.

[II. *Scuola di musica nazionale.*

De même que chez nous, la *Scola Cantorum* cherche, plus ou moins ouvertement, à supplanter le



MASCAGNI

Conservatoire, de même, à Rome, l'*École de musique nationale*, fondée il y a six ans, cherche à concurrencer le *Liceo di Santa Cecilia*.

Trois directeurs s'y sont déjà succédé : Beniamino Cesi, pianiste remarquable, le père Hartmann, théoricien érudit et enfin Mascagni qui, après ses démêlés à Pesaro, avec le Conseil d'administration du Lycée Rossini, est venu professer ici la composition.

L'Ecole est administrée par un comité dont le président est le chevalier Achille Mauri. L'enseignement est presque gratuit, mais pour la classe de Mascagni, on paie 25 fr. par mois.

Le local de la *via Santa Chiara* est très misérable, mais il paraît que l'École émigrera prochainement au *Teatro novo* dans la belle via Umbria et son comité espère obtenir à bref délai une subvention.

En matière d'art musical je redoute toujours et partout les éparpillements de talents et de bonnes volontés. Il faut, au contraire me semble-t-il, les grouper en un faisceau qui représente les forces artistiques, et l'école propre de la nation ou de la région.

De même que je voudrais voir Mascagni à la tête d'une des classes de composition de la *Santa Cecilia*, de même, je trouverais tout indiqué que Vincent d'Indy professât rue Bergère.

(*C*). — CONCERTS

Comme nous l'avons vu plus haut, c'est l'*Académie de Sainte-Cécile* qui organise, pen-

dant l'hiver, les concerts réguliers d'orchestre. Ces concerts, au nombre d'une douzaine par an, sont très suivis. Ils ont lieu le lundi soir en général.

La salle de concerts, qui fait partie de l'immeuble de l'Académie et du Conservatoire, est d'une fort bonne acoustique. Elle est très simple et suffisamment commode. Elle peut contenir de 900 à 1.000 spectateurs et contient un grand orgue à trois claviers de Walker, le facteur wurtembergeois.

L'orchestre comprend 70 artistes.

Actuellement, il n'y a plus de chef d'orchestre attitré, et M. de San Martino fait appel, à tour de rôle, à quelque célébrité du bâton, sans distinction de nationalité. MM. Colonne et Chevillard y ont conduit des concerts de musique française.

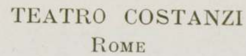
En général, les programmes sont ceux de nos sociétés symphoniques.

Il y a quelques concerts spéciaux où l'on fait appel à certains solistes de marque.

Je dois constater que l'orchestre ne m'a point paru d'une cohésion parfaite et que les exécutions manquent souvent du fini et de la précision qu'on serait en droit d'en attendre dans la capitale de l'Italie. Cela tient peut-être à la multiplicité et à la diversité des « cappelmeisters » qui se succèdent au pupitre (tot capita tot sensus !) mais sans doute aussi à un certain laisser-aller dans les répétitions.

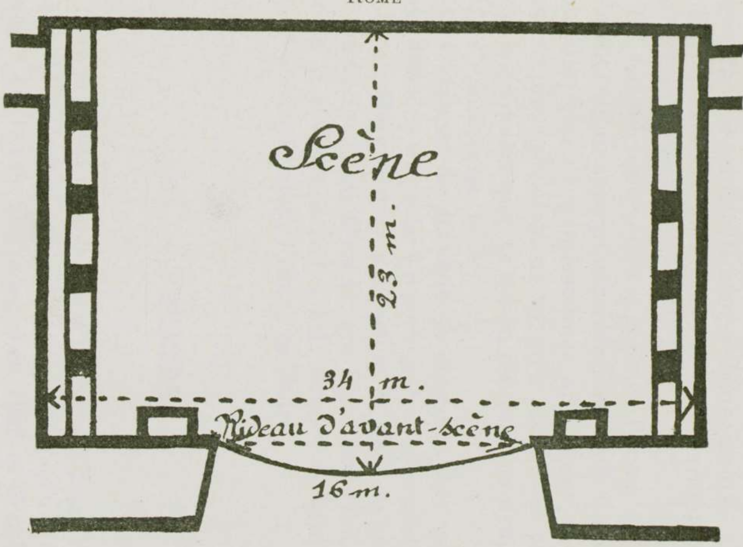
De temps à autre, M. Falchi dirige de grandes exécutions, avec soli, chœurs (150 voix) et orchestre, dans lesquelles il fait entendre des oratorios ou fragments d'oratorios de Haendel, Bach, Haydn, etc.

Les concerts de la Sainte-Cécile ne reçoivent



TEATRO COSTANZI

Rome



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

aucune subvention. Ils ne vivent que de leurs propres ressources et principalement d'abonnements.

Il y a un fonds de « secours » d'une vingtaine de mille francs liquides.

La société cosmopolite qui passe l'hiver à Rome leur fournit un appoint considérable. Mais il serait à souhaiter que ces manifestations artistiques s'adressassent plus spécialement au gros public, au public populaire italien qui, m'a-t-on affirmé, ne demande qu'à s'y intéresser (1).

Des séances de musique de chambre fort suivies sont données *à la salle Umberto* par le « Quintette de la Reine-Mère » sous la direction et avec la participation de Sgambati. C'est là, que Sgambati a fait connaître à ses compatriotes les œuvres de Brahms, Saint-Saëns, Dvorak, Franck et Fauré.

(*D*). — THÉATRES

L'*Apollo* a été démoli il y a longtemps déjà. Verdi y avait donné les premières représentations du *Trouvère* en 1853 et du *Bal masqué* en 1859 et Ponchielli la première de sa *Gioconda* avec Mme Mariani-Masi qui y acquit sa célébrité.

(1) La municipalité vient de fonder des concerts populaires qui ont lieu tous les dimanches au Théâtre *Argentina* sous la direction du Maestro Vesella. Les programmes sont intéressants et le public y vient en foule. Primitivement, l'orchestre devait, en outre, être donné au théâtre *Costanzi* à titre de subvention, mais cela n'a pu s'arranger.

L'*Argentina*, qui eut aussi des jours de gloire, est fermé depuis six ans. Reste le *Costanzi* qui appartient à la famille de ce nom : il date d'une vingtaine d'années.

Le *Costanzi* est très vaste : il occupe, avec ses dépendances, une surface d'environ un demi-hectare dans les nouveaux quartiers de Rome, à deux pas de la *Via Nazionale*, près de la gare principale.

Il peut contenir 3,000 spectateurs. C'est un théâtre bien compris, sans grande élégance, mais très suffisamment confortable.

Voici les dimensions de la scène :

Longueur (y compris le proscenium et jusqu'au mur du lointain)	23 m.
Largeur jusqu'au nu des cases	29 m.
Hauteur (du plancher au gril)	22 m.
Largeur du cadre	16 m.
Hauteur du cadre	12 m.
Profondeur des dessous	3 m. 50

Son directeur actuel est le chevalier V. Morichini.

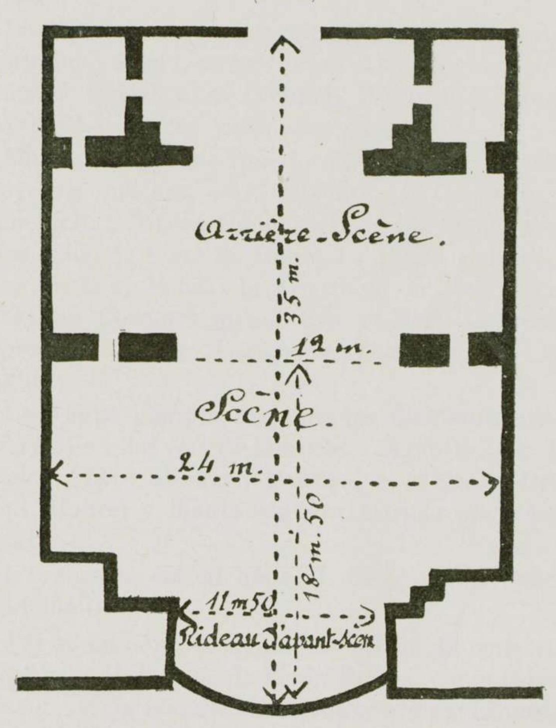
Le théâtre est ouvert presque tout l'hiver. Il y a une quarantaine de représentations d'abonnement, quelques représentations extraordinaires et des matinées dominicales.

Ces matinées ne sont pas, comme en France, des représentations qui commencent à 1 heure de l'après-midi. Elles ne commencent guère là-bas avant cinq heures, et malgré cela on donne encore une autre représentation le soir même.

J'ai entendu de fort bonnes représentations au *Costanzi*.

TEATRO ARGENTINA

(ROME)



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

L'orchestre comprend 80 artistes et il y a autant de choristes. Le ballet est également très nombreux.

Le répertoire est très varié. *Tristan* et *Lohengrin* y alternent avec *Lucrèce Borgia* et les *Huguenots*. Les *Faust* de Berlioz et de Gounod, *Werther* et *Thaïs* de Massenet y ont été joués avec succès.

Maís au fond, ce que le Romain de la classe moyenne préfère, c'est toujours la *Gioconda*, de Ponchielli : l'opéra populaire par excellence, comme chez nous, le *Faust* de Gounod : quand rien ne fait plus recette, là-bas, la *Gioconda* en fait encore ! C'est au *Costanzi* qu'eut lieu en 1890 la première représentation de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni.

La troupe compte toujours les meilleurs artistes de l'Italie : les ténors Marconi, Signorini, la Bellincioni, Mmes Pinkert, Darclée, la contralto Bruno, etc... Maurel y chanta naguère, Caruso plus récemment.

L'orchestre est en général dirigé par le maestro Mancinelli.

J'ai entendu au *Costanzi*, en soirée de concert, le *Jugement Universel*, de l'abbé Perosi, conduit par son auteur, et je n'ai été enthousiasmé ni par la musique, qui m'a paru pompeuse avec prétention et dénuée de fond, ni par le « conductor ». Je trouve d'ailleurs très choquant de voir, dans un théâtre, un prêtre au pupitre.

Le *Costanzi* ne reçoit aucune subvention. Il fait lui-même sa lumière électrique.

Disons enfin quelques mots de l'*Argentina* dont les portes sont actuellement closes.

C'est le retrait de la subvention qui prive les Romains de ce superbe théâtre qui est situé au centre de la ville. Cette subvention était d'ailleurs modeste : 70,000 francs, plus l'éclairage et le chauffage.

Il paraît inconcevable que, dans la capitale même de l'Italie, l'Etat et la Municipalité se refusent à faire le moindre sacrifice pour leur théâtre officiel, car, en fait, l'*Argentina* a toujours ce titre. De loin en loin on l'entr'ouvre pour quelque représentation isolée, généralement un gala, et alors on fait venir de Milan, ce qui est bien peu pratique, la troupe, les costumes et les décors.

L'*Argentina* contient 1.800 places et les dimensions de sa scène sont les suivantes :

Longueur (y compris le proscenium, mais sans comprendre le *retropalco* qui est presque aussi grand)...........................	18 m. 50
Largeur entre les deux murs...........	24 m.
Hauteur du plancher au gril.........	25 m.
Largeur du cadre....................	11 m. 50

y a 11 loges de fondateurs-propriétaires du théâtre donnant chacune droit à 4 entrées. La loge royale, à elle seule, occupe l'espace de 7 loges.

Il paraît certain que beaucoup de municipalités italiennes refusent de parti-pris toutes les subventions artistiques, mais il faut convenir, aussi, que l'administration d'un grand nombre de théâtres,

rencontre une grosse difficulté de la part des propriétaires de loges.

Se rappelle-t-on les contestations de toutes sortes qui ont eu lieu, il y a quelques années, au sujet du théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, à propos de la loge Marmier, de son salon, de son escalier et même de son souterrain ?

L'incident Marmier, unique chez nous, peut se reproduire à l'infini dans la Péninsule.

(*E*). — MUSIQUE RELIGIEUSE.

OPINION DE SA SAINTETÉ PIE X.

Ce chapitre constitue la partie la plus émouvante de ma mission, car le pape voulut bien, en audience privée, m'entretenir, pendant de nombreuses minutes, du sujet qui m'intéressait si vivement.

J'avais pensé tout d'abord, étant donnée l'importance de la question, qui s'adresse à la chrétienté toute entière, commencer par là mon étude sur la Rome musicale actuelle, mais, réflexion faite, j'ai préféré déblayer d'abord le terrain profane, avant de traverser le pont Saint-Ange et de pénétrer au Vatican.

On sait qu'actuellement la question de musique religieuse est à l'ordre du jour et, qu'en raison de la quantité et de la variété des intérêts artistiques et

matériels qui s'y rattachent, elle a pris rapidement un caractère aigu.

Le 22 novembre 1903, Sa Sainteté, le pape Pie X, publia, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, un *motu proprio* sur la musique sacrée.

Cette expression de *motu proprio*, signifie (d'après Larousse) un acte volontaire et que l'on fait en pleine liberté.

Or, ce *motu proprio* causa dans le monde chrétien un profond émoi, augmenté encore par les interprétations erronées qu'on en donna et qui pouvaient faire supposer que toute musique était supprimée dans les églises, et qu'à l'avenir on ne pourrait y entendre que le plain-chant.

De très louables maîtres de chapelle ne s'expliquèrent pas l'ostracisme dont était frappé le genre éclectique de musique religieuse qu'ils avaient l'habitude de faire entendre aux fidèles.

D'autre part, une coterie composée de musiciens remuants, arrivistes intransigeants, qui agitent toujours le spectre du rigorisme, mais dont le premier tort est de voir obliquement, se hâta un peu trop tôt de crier victoire.

Sa Sainteté Pie X, mise au courant de la mission musicale qui m'amenait à Rome, avait bien voulu prendre connaissance d'une petite note que lui avait remise Mgr Bisleti et dans laquelle j'avais formulé d'avance les différents points sur lesquels je désirerais avoir ses précieux éclaircissements.

Le pape m'accueillit avec grande bonté et se mit de suite à me parler musique. Il s'exprima en italien lentement et très clairement.

Sa Sainteté Pie X



Sa Sainteté recommande comme usage courant le chant grégorien en général, mais Elle admet parfaitement certaines messes en musique, accompagnées, pour les grandes fêtes, de certains instruments, et Elle insiste spécialement sur les messes de Chérubini.

Des messes comme celles de Verdi, me dit-Elle, sont faites plutôt pour le concert religieux. Sa Sainteté réprouve également les adaptations telles qu'on en fit sur des motifs de Rossini : Elle me cite notamment un *Tantum Ergo* obtenu dans ces conditions et ajoute que « Rossini ne se serait pas permis cette impiété. »

A mon objection qu'il sera souvent embarrassant de savoir quelles sont les œuvres pouvant avoir son approbation, Sa Sainteté répond qu'Elle se propose de faire connaître plus tard les principales œuvres dont Elle autorise l'interprétation pendant les offices religieux ; qu'avant tout, d'ailleurs, Elle désire que la musique qu'on exécute dans les églises, ait un caractère bien défini de piété « *religiosita* » et qu'elle soit dépourvue de tout accent théâtral.

Il faudra écarter tous les instruments à grands fracas. Je me hasarde à faire remarquer au Saint-Père, à propos des timbales « *timpani* », qu'il est question de ces instruments dans l'Evangile ; mais il me reprend aussitôt : « *No, non nell' Evangelio, ma nei salmi ; e cosa tutta differente !* » Non pas dans l'Evangile, mais dans les psaumes, ce qui est tout différent (1). « C'était là une coutume hébraïque. David,

(1) Voici, en effet, ce que nous lisons dans le psaume 150 : *Laudate Dominum in Sanctis ejus : laudate eum in firmamento virtutis ejus. Laudate eum in virtutibus ejus :*

lui-même, ne dansait-il pas devant l'arche sainte ! Les temps sont bien changés ! Inutile d'y revenir ! »

Sur la question de l'admission des femmes dans les maîtrises, Sa Sainteté Pie X demeure inflexible. En vain lui parlé-je d'une disposition de tribune qui permettrait aux femmes de chanter en étant très dissimulées ou même sans être vues du tout : un treillage d'un mètre trois quarts de hauteur avec ou sans rideau par derrière; en vain m'efforcé-je de lui faire ressortir l'intérêt musical qu'il y avait à admettre l'élément féminin dans les chœurs : je ne pus convaincre le « Beatissimo Padre » : il ne veut autoriser à l'église que les chœurs, et à plus forte raison les soli, d'hommes et d'enfants. L'éducation des enfants et leurs répétitions demanderont un peu plus de travail et un peu plus de temps que celles des femmes, voilà tout, et ce ne sera là qu'un petit inconvénient, ajouta-t-il.

Je rappelai au Saint-Père la spécialité qu'ont un certain nombre de ténors italiens, principalement à Rome, de travailler la voix de tête, au point d'arriver facilement au *sol* aigu des soprani, et de chanter « très naturellement » dans leur diapason (car il y a longtemps que l'emploi des castrats est aboli, même

laudate eum secundum multitudinem magnîtudinis ejus.

Laudate eum in sono tubœ : laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro : laudate eum in chordis et organo.

Laudate eum in cimbalis bene sonantibus : laudate eum in cymbalis jubilationis : omnis spiritus laudet Dominum !

à la Chapelle Sixtine) : à défaut de voix de femmes, cette utilisation des ténors-soprani me paraissait très indiquée. Le Saint-Père n'en est cependant point partisan, car il trouve que cela a quelque chose de choquant : « *non conviene* ! » me dit-il.

Que les femmes chantent à l'église avec tout le peuple et ce sera la plus belle musique, ainsi termina le Souverain Pontife : « *Canteranno con tutto il popolo e sara la piu bella musica* ! »

Il y a d'ailleurs dans cette dernière phrase tout un programme de musique religieuse et sociale !

J'ai tenu à reproduire très fidèlement, quoique succinctement, mon entretien avec le « Beatissimo Padre » car on lui prête, en matière de musique religieuse et de plain-chant, un parti-pris qui fait sourire ceux qui l'ont approché.

En deux mots, Sa Sainteté Pie X désire que le chant grégorien, ou plain-chant, soit le pain quotidien de nos offices et que la musique religieuse, dans le genre de celle de Cherubini, soit réservée aux jours de fête; et Elle ne permet aux femmes de se faire entendre, à l'église, que dans la masse des fidèles.

Nous voici loin des réformes absolues et de l'exclusivisme à outrance dont nous menaçaient de trop zélés censeurs. Des abus avaient été commis, principalement en Italie ; Sa Sainteté Pie X a simplement voulu ramener dans le bon chemin les égarés, en leur donnant une leçon de convenance.

Les préceptes du Saint-Père m'avaient, comme de juste, vivement frappé et, depuis lors, j'ai entendu, en Belgique, un genre de musique religieuse qui

m'a fort intéressé et qui me semble répondre à la formule qu'approuve le pape.

C'est, à Anvers, à la cathédrale, sous la direction du réputé compositeur et maître de chapelle Wambach. Son répertoire est absolument international et il comprend toute la musique religieuse, musicalement la mieux écrite et d'un sentiment de piété nettement affirmé.

Sans compter quatre ou cinq grandes fêtes annuelles où les forces musicales sont considérables, il y a, pour les dimanches ordinaires, à la tribune, 18 enfants (10 soprani, 8 contralti), 6 ténors et 6 basses, acompagnés par un triple quatuor avec contrebasses, 1 flûte, 2 clarinettes, 2 cors et le grand orgue : c'est d'une sonorité exquise et d'une piété enveloppante.

Pour en revenir à Rome, il est bon de savoir que la campagne qu'on a menée autour de cette question de musique religieuse repose tout autant sur des intérêts matériels que sur des convictions artistiques et des sentiments de dévotion.

Un congrès de chant grégorien a été tenu à Rome quelques mois après la promulgation du *motu proprio*. Doit-on préférer l'école de Solesmes avec Dom Pothier à l'école de Ratisbonne dirigée par le célèbre docteur François Haberl, sans compter que les Franciscains (1) de Rome prétendent que leur tradition vaut toutes les autres?

(1) C'est dans leur église, l'Eglise des Saints-Apôtres, que fut donnée, pour la première fois, l'oratorio de Perosi, la *Résurrection de Lazare*, et il paraît que la tenue du public laissa fort à désirer.

Des flots d'encre ont coulé de part et d'autre sur ces questions ardues, où il est bien difficile de voir clair, à moins d'y être tout à fait expert.

J'avoue d'ailleurs que ces batailles à coups de « neumes » ne sont guère intéressantes au point de vue artistique, car leur côté esthétique échappe au public et même à la majorité des musiciens. En effet, toutes nos tendances actuelles sont orientées vers la polyphonie, tandis que pour les Grégoriens, et surtout ceux de Solesmes, il ne s'agit que de monophonie, tout ce qui n'est pas unisson étant prohibé. C'est là de l'art rétrospectif, de l'art numismatique si je puis dire, qu'il faut respecter révérencieusement, mais qui ne saurait nous faire vibrer, pas plus au point de vue religieux qu'au point de vue profane.

Disons maintenant un mot du côté commercial.

Il est évident que, si l'usage exclusif du plain-chant et surtout d'un certain plain-chant, est prescrit dans toute la chretienté, il y a de suite une immense clientèle à satisfaire !

J'ai sous les yeux un cahier : « *Officium et Missa Sancti Gregori I, papae* », *editio Solesmensis*, — et je trouve cette petite ligne en bas de la quatrième page après le permis d'imprimer : « *Jus proprietatis sibi reservant Editores* » — Les éditeurs se réservent le droit de propriété ! — Des droits d'auteurs qui remontent à treize cents ans ! J'aime à croire que ces éditeurs avisés ont pu retrouver quelques héritiers collatéraux de saint Grégoire, pour leur faire partager le *jus proprietatis !*

Eh bien, je l'ai entendue dans la basilique de Saint-Pierre, cette fameuse messe pontificale d'après

la tradition de Solesmes ! Il y avait près de mille chanteurs. L'impression qui me parut se dégager fut une désespérante monotonie, produisant sur les fidèles une lassitude non dissimulée.

L'ensemble des voix n'avait même pas la plénitude solennelle qu'on était en droit d'en attendre et voici comment je me l'explique. Le diapason était trop aigu : la masse des chanteurs comprenait trop de voix de seconds ténors et pas assez de voix de basses, de sorte que la mélodie se mouvait dans l'octave de *mi 2* à *mi 3*. Ajoutez à cela qu'il n'y avait ni voix d'enfants, ni voix de femmes (on aurait pu les considérer ici comme chantant, d'après le vœu du pape, avec le peuple).

Deux cents bonnes voix de basses, chantant dans l'octave de l'*ut 2* à l'*ut 3*, eussent fait, sûrement, dix fois plus d'effet.

Il n'y avait, bien entendu, aucun accompagnement d'instruments, ni même d'orgue. A l' « Offertoire », nous entendîmes, par la *Chapelle Sixtine*, dirigée par l'abbé Perosi, un chœur ancien qui fit très bonne impression et, à la « Communion », un chœur moderne fort distingué.

Par contre, je dois relater deux notes tout à fait discordantes : au moment de l' « Elévation », une fanfare, placée dans la coupole (les fameuses trompettes d'argent, en réalité de vulgaires cornets à pistons), jouèrent une déplorable cavatine en *mib* avec force appogiatures inférieures et supérieures sur un rythme de triolets, dans un style de très mauvaise musicalité italienne, celle à laquelle fait précisément allusion le *motu proprio*. Combien le chœur des Anges de

Parsifal eût été plus à sa place! Que le Saint-Père me pardonne!

Enfin, à la fin de la cérémonie, cette même fanfare, reconduisant le Souverain Pontife, joua, dans la même tonalité, une sorte de pas redoublé ou plutôt dédoublé, car le mouvement était très lent, d'une médiocrité encore plus déconcertante.

Nous entendîmes donc, dans cette solennité, les deux extrêmes au point de vue musical : ni l'un ni l'autre ne me satisfirent : d'un côté, le rigorisme froid et sec, de l'autre côté, des banalités choquantes par leur mauvais goût : il est vrai que celles-ci ne nous étaient pas proposées comme exemple !

Je parlais tout à l'heure du chœur des Anges de *Parsifal*. Or, à Paris, à l'église Saint-François-Xavier, j'ai quelquefois entendu au « Salut », par la maîtrise de l'abbé Perruchot, certains *Amen* qui le décalquaient très fidèlement ; c'était d'une religiosité idéale !

A un autre point de vue, n'y a-t-il pas à craindre que les fidèles, fatigués de l'abus du plain-chant, n'assistent moins nombreux aux cérémonies ?

Mais le Saint-Père a parlé et nous n'avons qu'à nous incliner : j'ai tâché de rendre, de mon mieux, l'esprit conciliant de ses décisions.

MARTUCCI



XVII. — NAPLES

(500,000 habitants)

(*A*). — CONSERVATOIRE

Le Conservatoire de Naples (*Regio Conservatorio di Musica di Napoli*) est l'école de musique la plus ancienne de l'Italie. Elle date de l'an 1500, c'est-à-dire qu'elle fut antérieure d'une soixantaine d'années à celle de Rome.

A l'origine, le Conservatoire était, comme ce mot l'indique, un asile, un refuge où l'on apprenait la musique aux orphelins qui montraient quelques dispositions. Il y eut, à certaines époques, plusieurs de ces asiles à Naples et ils portaient le nom des églises près desquelles on les avait établis. C'est ainsi qu'on retrouve les traces des conservatoires *dei Poveri di Gesu Cristo*, *di Santa Maria di Loreta*, *di San Sebastiano* et enfin *di San Pietra à Majella*, et cette dernière appellation désigne encore aujourd'hui le Conservatoire actuel qui seul subsista.

Nous retrouverons cet usage en Sicile (*à Majella*).

La plupart des célèbres compositeurs italiens du XVIIe et du XVIIIe siècle sortaient du Conservatoire de Naples. Citons à peu près dans leur ordre chronologique : Scarlatti, Durante, Pergolese, Jomelli, Piccini, Paesiello, Cimarosa, Spontini, puis Bellini et Mercadante.

Les fameux castrats Caffarelli et Farinelli y avaient également fait leurs études.

L'édifice actuel est une vieille bâtisse assez vaste qui ne manque pas d'un certain style et qu'on améliore sans cesse.

Nous avons déjà dit qu'en Italie, il n'y a que trois Conservatoires qui admettent des élèves internes (*convittori*) : Parme, Naples et Palerme.

A Naples, le nombre des internes varie, de trente à quarante. Ce sont, en majeure partie, des boursiers qui ne paient qu'un droit d'entrée de 180 francs : les autres paient une pension annuelle de 800 francs.

La gratuité et la demi-gratuité sont réservées aux Italiens et spécialement « aux fils des artistes bien-méritants de l'art musical. »

Les externes paient 60 francs par an et les indigents sont reçus gratuitement.

Internes et externes, il y a près de trois cents élèves en tout.

Le Conservatoire de Naples a des biens propres, un peu comme le *Teatro Grande* de Brescia. Ces biens proviennent, en partie, d'héritages d'autres Conservatoires. A vrai dire l'État s'en est adjugé un bon nombre, mais il alloue, en compensation, une rente de 25.000 francs.



NAPLES. — THÉATRE « SAN CARLO ». Façade sur la rue San Carlo.

On peut donc considérer le Conservatoire de Naples comme une Institution Autonome sous la tutelle du Ministre de l'Instruction Publique. Il y a un gouverneur, un administrateur et un directeur. Le gouverneur est le duc Ernest del Balzo qui contribue souvent de ses propres deniers à l'amélioration de l'établissement ; l'administrateur est le chevalier Rocco Pagliara qui a, sous sa dépendance immédiate, la bibliothèque ; et enfin le directeur est le célèbre Martucci !

Le commandeur Giuseppe Martucci, pianiste et compositeur, est enfant de Naples et ancien élève interne du Conservatoire.

Les principales compositions de Martucci sont : un concerto de piano et orchestre, une fantaisie pour deux pianos, une sonate de violoncelle, deux trios, un quintette, un poème lyrique : *La Canzone dei ricordi* « La Chanson des souvenirs » sur un texte de Rocco Pagliara, et surtout deux symphonies ; celle en *ré* mineur est très renommée.

Martucci a une grande réputation de chef d'orchestre et il voyage dans toute l'Italie, le bâton de direction à la main. C'est lui qui, lorsqu'il était directeur du Conservatoire de Bologne, conduisit, en 1888, au théâtre de cette ville, la première représentation en Italie de *Tristan et Yseult*. Il donna également à Bologne plusieurs grands concerts dont l'un réservé à la musique française. Parmi nos compositeurs il a une prédilection marquée pour Saint-Saëns.

Au point de vue de la musique dramatique italienne, Martucci ne m'a point semblé apprécier beaucoup les productions récentes. D'ailleurs, tout

en ayant un culte pour les belles pages de Rossini, Bellini et Verdi, il n'aime pas beaucoup le théâtre et trouve que les exigences et les effets de la scène concordent rarement avec l'essence de la musique, essence qui réside principalement dans la beauté de la combinaison des sons.

Il y a deux classes de composition, l'une dirigée par le vénéré professeur Serrao qui eût pour élèves Léoncavallo, Giordano, Ciléa et auparavant Martucci lui-même, et l'autre par le professeur D'Arienzo. Dans celle-ci, Martucci me cite un élève, le jeune Napoli, qui donne les plus grandes espérances comme symphoniste.

Les classes de chant sont aussi très brillantes. Elles ont pour professeurs Mme Marchisio et M. Colonnese, anciens artistes de carrière et M. Carelli, père de l'une des meilleures cantatrices italiennes actuelles.

Le grand ténor italien De Lucia sort du Conservatoire de Naples.

Depuis quelque temps, il y a une classe d'alto spéciale.

Les cornistes et trompettistes doivent, aux examens, jouer sur les instruments en *fa* et en *si b*.

Le trombone à coulisse est presque inconnu ici : mais nous trouvons les trois variétés de trombones à pistons : grave en *fa*, ténor en *si b*, et aigu en *mi b*. A toutes ces variétés je préfère indiscutablement le seul trombone ténor à coulisse, avec, pour la partie grave, la transposition de quarte au petit doigt, comme en Allemagne.

Remarquons que tous les élèves, de quelque instrument qu'ils jouent, doivent suivre un cours de piano



NAPLES, — THÉATRE « SAN CARLO ». — Façade sur la place St-Ferdinand

et d'harmonie complémentaire, exemple à suivre chez nous.

Pour le chant, le piano, le violon et la harpe il y a des classes spéciales pour les femmes.

Les examens de « *licenza* » et de « *magistero* » sont remplacés ici par des examens de « diplômes » qu'on peut obtenir, même sans être élève du Conservatoire. On n'a qu'à faire une demande sur papier timbré, produire son extrait de naissance, un certificat de bonne conduite (et de vaccine), un certificat de son professeur particulier et payer les 120 fr. qui sont alloués aux examinateurs.

Outre les diplômes, le Conservatoire de Naples, est aussi chargé de décerner le prix Bellini, le seul concours musical qui existe en Italie. Ce prix est attribué tous les deux ans à l'auteur de la meilleure cantate pour soli, chœurs et orchestre, sur un poème imposé. Si le jury ne trouve aucun des concurrents dignes de l'obtenir, on recommence le concours avec un autre poème ou bien on élabore un nouveau programme en scindant le prix, s'il y a lieu.

Le prix Bellini, qui consiste, outre le certificat honorifique, en une somme de 1.200 francs, provient de la transformation d'une souscription nationale primitivement destinée à l'érection d'un monument au Maître. C'est à l'initiative de l'ancien bibliothécaire du Conservatoire, Francesco Florimo, qu'est due cette transformation.

Nous parlerons à l'article suivant de la salle de concerts du Conservatoire qui est en construction.

Sa bibliothèque est l'une des plus remarquables d'Italie. Entre autres curiosités, elle contient l'auto-

graphe des récitatifs que Berlioz ajouta au *Freischutz* de Weber.

Je ne veux pas quitter le Conservatoire de Naples sans reproduire un document très curieux, le programme « des leçons d'art scénique » qui remplacent, dans la péninsule, nos classes d'opéra et d'opéra-comique.

1° Règles de maintien dans l'immobilité sur la scène;

2° Règles de maintien en marchant sur la scène;

3° Mouvement des bras et des mains;

4° Expression du visage et des yeux;

5° S'agenouiller et s'asseoir;

6° Gestes muets;

7° Articulation, accent, prononciation;

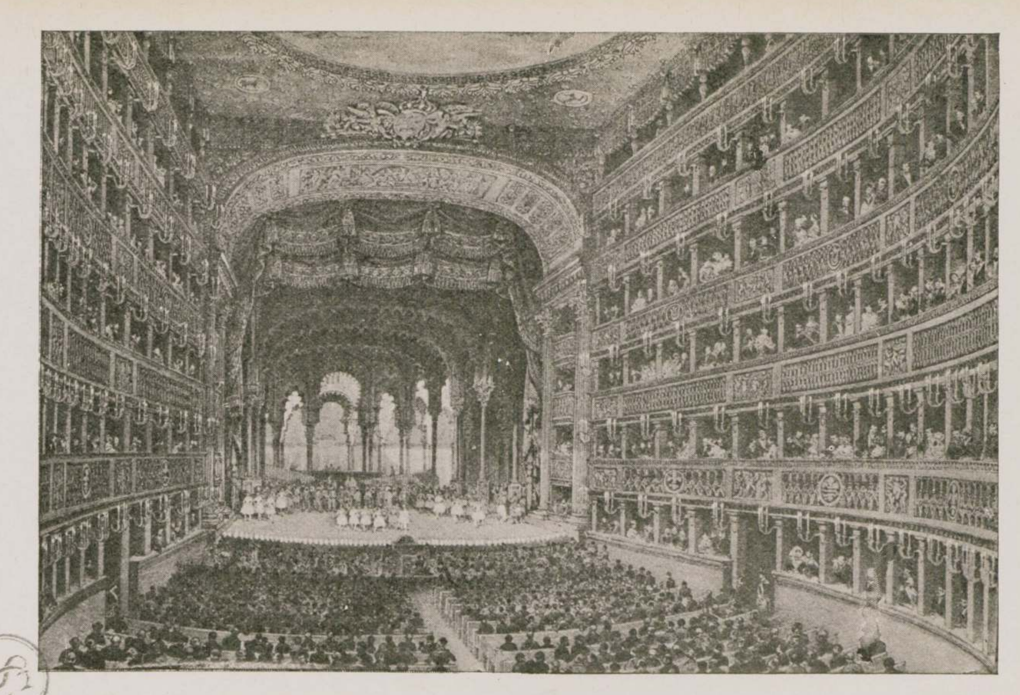
8° Après les exercices précédents, donner les règles sur leur ensemble;

9° Joindre le chant à l'action, de façon que l'élève sache mettre d'accord le geste et le chant;

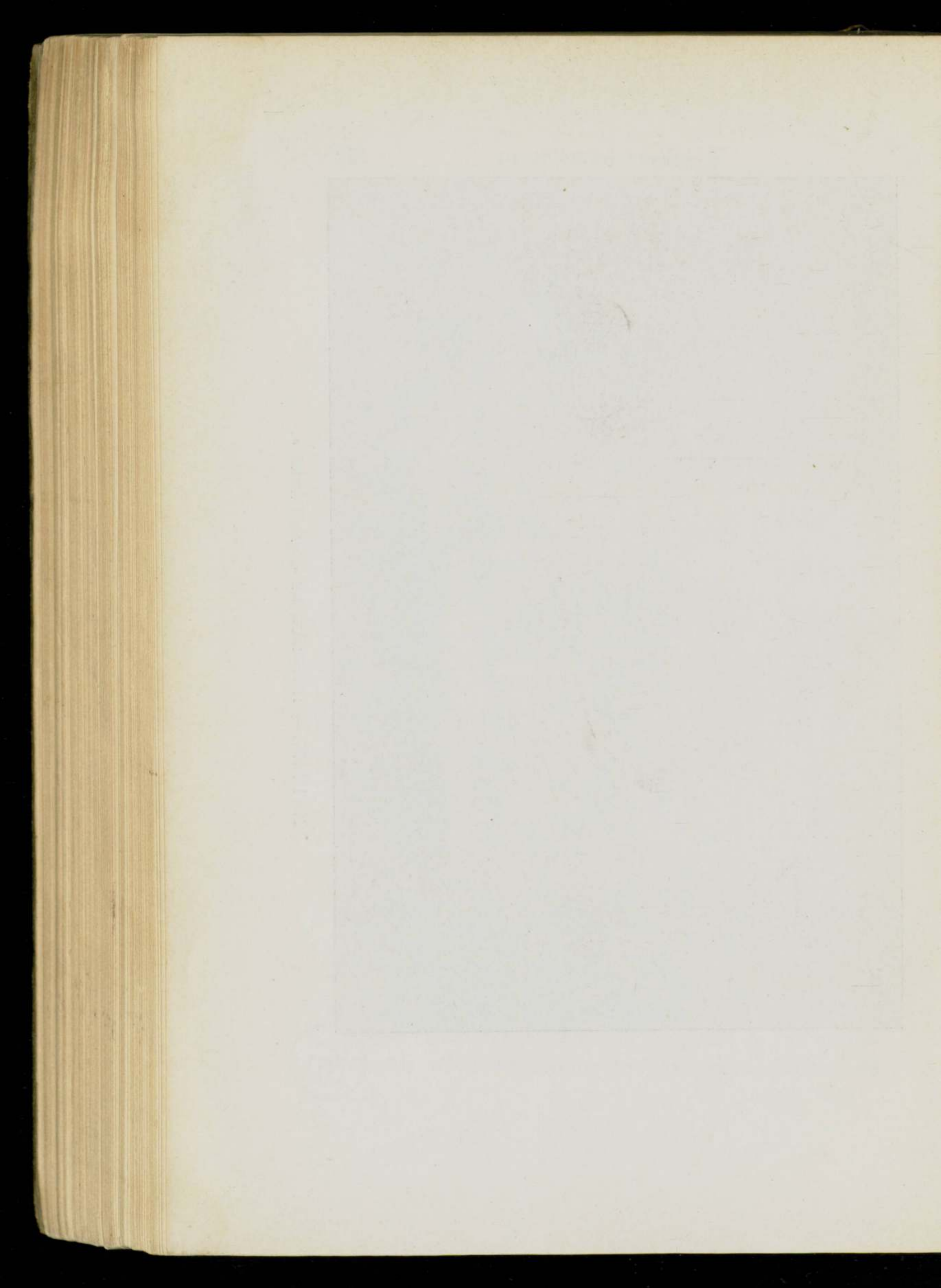
10° Terminer par les exercices pratiques du drame musical.

(*B*). — CONCERTS

On construit en ce moment, dans une dépendance du Conservatoire et attenant avec lui, une salle de concerts qui promet d'être fort belle : elle a 30 mètres de long sur 12 de large, avec 20 de hauteur. Cette hauteur de 20 mètres, superbe au point de vue architectural, m'effraierait un peu au point de vue de



NAPLES. — Intérieur du « San Carlo »



l'acoustique. On a d'ailleurs l'intention de la diminuer un peu, soit en décorant le plafond, ce qui ne me semble pas fameux, soit en rehaussant le plancher ce qui serait bien préférable.

Il y aura un grand orgue.

Jusqu'ici, les travaux n'avancent que très lentement; le Conservatoire ne vit que sur ses biens et ne peut consacrer à cette importante construction qu'une faible somme chaque année ; d'autre part, il a fallu reprendre par en dessous les fondations qui étaient insuffisantes et en mauvais état. Néanmoins, grâce à l'appui financier du duc del Balzo, on espère pouvoir prochainement en venir à bout.

Les grands concerts symphoniques (il y en a quatre par an et, plus tard, il y en aura davantage) se donnent actuellement dans des salles louées, ordinairement la grande salle *Tarsia* qui appartient à la Ville.

L'orchestre est fort nombreux : 16 premiers violons, autant de seconds, 10 altos, 10 violoncelles et 8 contrebasses. Le fond de l'orchestre est d'ailleurs fourni par les éléments du *San-Carlo*.

Outre ces grands concerts, il y a chaque année, un certain nombre de séances publiques données par les élèves du Conservatoire, dans la salle *Maddaloni* les élèves les plus avancés dirigent et on exécute souvent les œuvres de l'un d'entre eux.

(*C*) THÉATRES

San-Carlo.

Ce théâtre est l'un des plus beaux du monde. Il y a 2.200 places et les dimensions de la scène sont les suivantes :

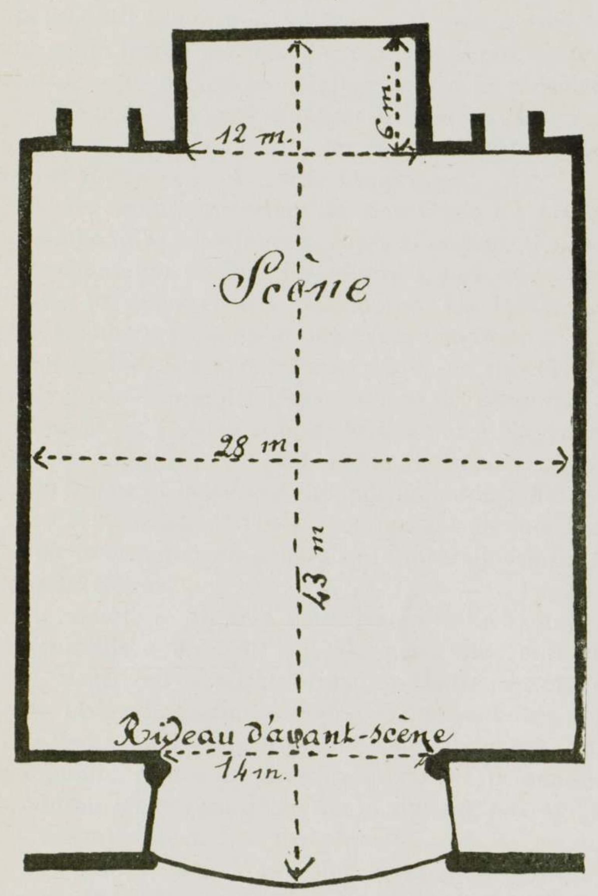
Longueur (y compris le proscenium, les 6 mètres de retropalco et jusqu'au mur du lointain).....................	43	mètres
Largeur (entre les deux murs)..........	28	—
Hauteur (du plancher au gril)..........	24	—
Largeur du cadre...	14	—
Hauteur du cadre......................	12	—
Profondeur des dessous................	7	—

Les annales du San-Carlo relatent de célèbres créations : *Othello* de Rossini en 1816 et son *Moïse* deux ans plus tard, *Lucie de Lammermoor* de Donizetti en 1835, *Il Giuramento* de Mercadante en 1837.

Le chevalier de Sanna, (1) qui le dirige est le président d'une société composée de grands seigneurs, amis des arts qui, par leur générosité, tâchent de compléter l'insuffisance d'une subven-

(1) Au moment où paraît cet ouvrage, j'apprends que M. de Sanna a cédé sa direction à M. Lagana, le directeur du *Massimo* de Palerme, qui a été remplacé lui-même par M. Florio.

TEATRO SAN CARLO
(NAPLES)



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

tion dérisoire : dix mille francs et l'éclairage pour jouer 100 fois, pendant quatre mois, de la mi-décembre à la mi-avril, alors que les frais s'élèvent à environ cinq mille francs par jour de représentation ! Actuellement, cette société se compose, outre le président déjà nommé, des personnalités que voici : les princes de Serignano et Ruffo, les comtes Carafa, d'Andria et Rocco et le chevalier Cappriano.

M. de Sanna maintient le *San-Carlo* au niveau artistique qu'il a toujours occupé. Il engage d'excellents chanteurs comme les ténors Bonci et Garbin et des barytons comme Sammarco. La Bellincioni et la Giachetti y chantent aussi fréquemment.

Les cachets des artistes sont d'ailleurs très élevés. Il n'y a pas de premier ténor à moins de 1.000 francs par soirée et Caruso refusa de chanter à Naples au prix de 4.000 francs. Le baryton Sammarco touche 1.500 francs et la basse Arimondi demande 3.000 fr. !

Il y a 90 artistes à l'orchestre, autant de choristes et 100 danseurs et danseuses qui font toujours florès dans *Excelsior*.

Le répertoire est très varié pour l'Italie : on joue chaque saison 8 ou 10 opéras, mais bien entendu MM. Sonzogno et Ricordi imposent leurs décrets et leurs taxes, là comme ailleurs, et là peut-être plus qu'ailleurs, parce que le public napolitain est, très bon public, prêt à admirer ce qu'on lui présente, à condition seulement qu'on ne le violente pas et que les doses ne soient pas exagérées !

Le résultat de cette pression, lente mais continue, est que les habitués du *San Carlo* en sont arrivés à manifester une réelle préférence pour des œuvres

comme la *Tosca* de Puccini ou *Fœdora* de Giordano, alors qu'ils ne vibrent plus aux chefs-d'œuvre tels que *Guillaume Tell*, la *Norma* ou les *Huguenots*.

J'ai entendu au *San-Carlo* la *Sibéria* de Giordano, et, bien que très séduit par la note de fatalité mélancolique qui s'en degage, je dois reconnaître que l'œuvre m'a fait, là-bas, beaucoup moins d'impression que, récemment, au théâtre *Sarah-Bernhardt* à Paris.

Naples compte deux autres théâtres où l'on joue, de temps à autre l'opéra, lorsque le *San-Carlo* est fermé. Ce sont les théâtres *Mercadante* et *Bellini*. Ce dernier est le plus récent et le plus confortable : il contient 1.200 places environ.

On ne joue dans ces théâtres que les œuvres dont le succès est confirmé par le temps, La *Favorite*, *Mignon*, Le *Trouvère*, etc...

XVIII. — MESSINE

(140.000 habitants)

Je recommande aux amateurs de pittoresque de faire, en barque, la traversée d'Italie en Sicile ; de Scilla ou bien de San Giovanni (stations de la grande ligne) on gagne le cap Faro, d'où un tramway mène en une heure à Messine. Par beau temps, il n'y a aucun danger d'être entraîné dans le tourbillon de Charybde, bien atténué aujourd'hui ; en revanche, on jouit d'un coup d'œil magnifique sur les deux continents avec Messine et l'Etna vers le sud, et on aperçoit au nord-ouest le Stromboli, émergeant de l'onde bleue.

Messine est tout à fait déchue de sa renommée artistique d'autrefois. Il y a cinquante ans, son théâtre venait immédiatement après ceux de Milan et de Naples.

A une époque où les frais étaient beaucoup moins élevés que maintenant et les artistes moins exigeants, la direction recevait une subvention de 75.000 francs.

La subvention a été retirée et la municipalité prête purement et simplement le local à l'impresario.

Depuis quelques années, cet impresario est représenté par la « Société orchestrale de Messine » dont le président est l'avocat Lombardo. On donne des représentations pendant la saison de Carnaval.

Ces associations de musiciens qui prennent des directions soit de concert, soit de théâtre, me semblent d'excellentes innovations. Je constate d'ailleurs que les musiciens d'orchestre commencent à se remuer en Italie. Ils ont déjà un syndicat qui marche sur les traces du syndicat de Paris, auquel il est je crois affilié.

Le théâtre *Vittorio Emmanuele*, construit de 1848 à 1852, est un joli théâtre, bien situé, qui peut contenir 1.400 ou 1.800 spectateurs selon que la police, qui a plusieurs fois changé d'avis, tolère ou non les places debout.

L'orchestre se compose d'une cinquantaine de musiciens et il y a quarante choristes. Une des œuvres qui a eu le plus de succès en ces derniers temps est l'*Adrienne Lecouvreur*, de Cilea.

Il y avait autrefois à Messine une école très brillante de « musique, chant et ballet ». Elle a été supprimée, il y a une quinzaine d'années.

Quoique la prospérité de la ville ait diminué, depuis que les grands navires n'y font plus escale, il s'y trouve encore des gens fort riches; mais ce sont surtout des hommes d'affaires qui ne songent qu'à augmenter leurs revenus; ils ne veulent faire aucune dépense pour l'art, et se soucient fort peu de faire refleurir l'ancien renom de Messine.



CATANE. — Monument de Bellini.

XIX. — CATANE.

(110.000 habitants)

La municipalité vient de décider la fondation et la construction d'un Conservatoire, et il est probable qu'elle tâchera de faire sortir de sa retraite le maestro Pietro Platania, l'ancien directeur du Conservatoire de Naples et de mettre à la tête du nouvel établissement cet enfant de Catane.

En attendant, l'instruction musicale est donnée sommairement dans une école qui fait partie de l'hospice municipal des orphelins, ancien couvent des Capucins. Il y a une centaine d'élèves.

Catane donna le jour au divin Bellini, le chantre de la *Norma* et de la *Sonnambula*, le modèle de la mélodie italienne. J'ai toujours éprouvé, à l'audition de la *Norma*, l'impression qu'il existait une sorte de parenté artistique, lointaine mais reconnaissable, entre Bellini et Schubert.

Il semble que c'est le même individu, dévêtu ici au chaud soleil de l'Italie, emmitouflé là-bas contre les frimas du Nord. C'est le même cœur qui éprouve, la même âme qui s'émeut. Le costume extérieur, seul, diffère.

Il y a quelques années on a élevé, au centre de la ville, sur la grande place *Stesicoro*, un superbe monument à la mémoire de Bellini.

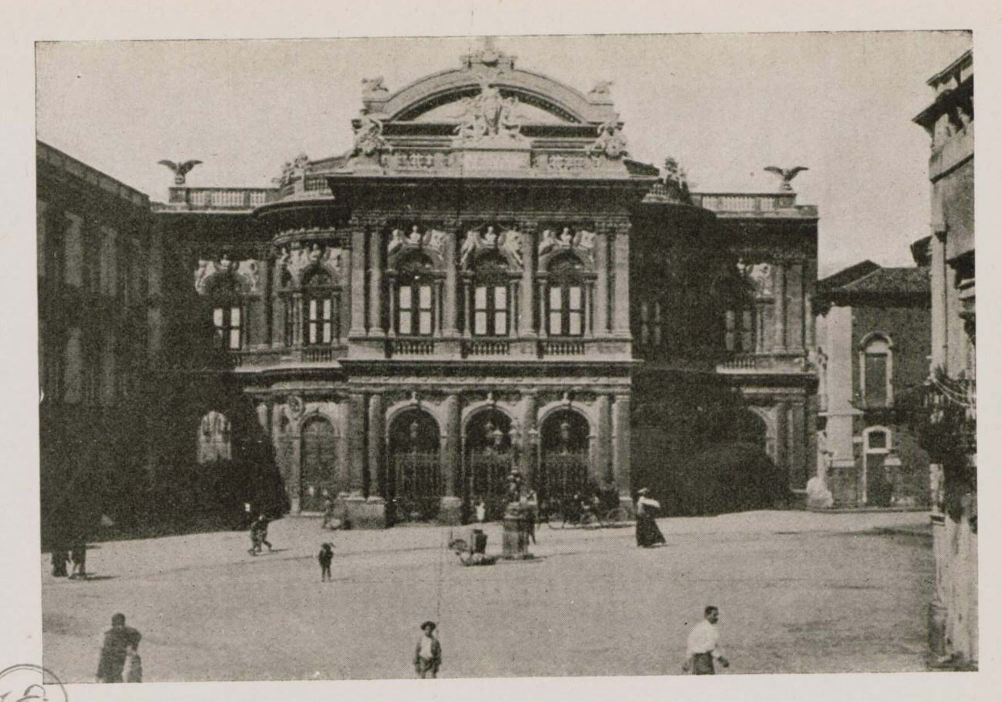
Le grand théâtre de Catane, le théâtre *Bellini*, est une charmante construction moderne. Il a été terminé en 1889, par l'architecte Carlo Sada.

Voici les dimensions de la scène :

Longueur (y compris le proscenium et le *retropalco* et jusqu'au mur du lointain)	35 m.
Largeur disponible pour la décoration : Elle est de 21 m. 50 au premier plan et se retrécit graduellement jusqu'à. .	16 m. 50
Hauteur (du plancher au gril)	20 m. 50
Largeur du cadre.	12 m. 50
Hauteur du cadre.	10 m.
Profondeur des dessous	4 m. 50

Il y a, au premier plan, une disposition assez spéciale de châssis obliques mobiles, permettant d'éclairer certains décors de biais, ce qui est souvent avantageux. Cette disposition avait été adoptée par M. Gailhard, le directeur de l'Opéra, dans le projet de théâtre modèle qu'il présenta à l'Exposition de 1878.

La salle contient près de 3.000 spectateurs. Il m'a semblé que de certaines places, il y avait un peu d'écho. Un orgue à tuyaux du facteur Mori de Palerme se trouve sur la scène.



Catane. — Théâtre « Bellini »

La municipalité donnait ordinairement une subvention de trente mille francs pour la saison de Carnaval.

Depuis 1904, par suite de dissentiments politiques au sein du conseil, la subvention a été supprimée et le théâtre Bellini est resté fermé.

Le directeur Cavallaro (de Catane) y avait, paraît-il réuni une troupe excellente, à la tête de laquelle se trouvaient des artistes tels que la Brambilla et le ténor de Lucia.

Le répertoire avait pour base les œuvres de Bellini, car les Catanais ne sont ni des oublieux, ni des indifférents, et ils conservent un véritable culte pour leur concitoyen devenu leur idole.

La tendance musicale des Catanais concorde d'ailleurs avec ce culte, la joliesse de leur ville, le climat et la pureté d'atmosphère qu'on ne trouve que dans leur région : ils demandent, avant tout, de la mélodie et puis des voix pour la faire apprécier.

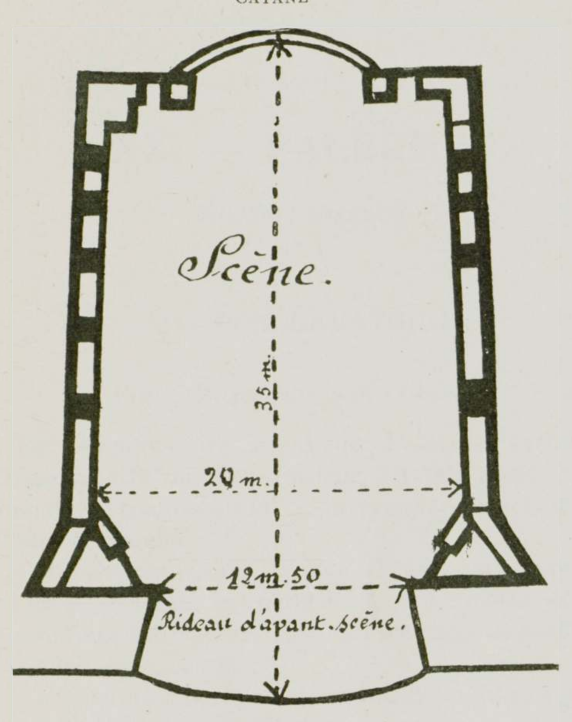
Ajoutons que Catane est la ville la plus salubre du monde : la tuberculose y est à peu près inconnue.

Heureux pays quand l'Etna se tait!

Catane possède un petit théâtre bigarré, le théâtre *Principe di Napoli* où, depuis la fermeture du Bellini, l'on joue, dans des conditions fort modestes, le répertoire d'opéra italien.

TEATRO BELLINI

CATANE



Échelle : 0,0025 ou $\frac{1}{400}$

XX. — PALERME.

(270,000 habitants)

(A) — CONSERVATOIRE.

Regio Conservatorio di Palermo.

Le Conservatoire royal de Palerme, autrefois Conservatoire du *Bon Pasteur*, est très ancien : sa fondation remonte à 1747. Son premier directeur fut Pietro Raimondi.

Cette dénomination de *Bon Pasteur*, provient de ce qu'à l'origine, cet établissement à l'instar de ce qui se faisait à Naples recueillait les enfants pauvres, abandonnés et errants.

Le local qu'il occupe est confortablement et agréablement situé dans la *Via Squarcialupio.*

Le Conservatoire comprend des élèves externes et internes : les externes paient une taxe de 50 francs par an et les internes paient, en plus, une pension de 500 francs. Il y a un certain nombre de boursiers et de demi-boursiers.

Actuellement le nombre total des élèves est de près de 200, dont 30 internes.

Il n'y a que 8 élèves par classe. Les femmes sont admises dans presque toutes les classes où elles se présentent.

Une inspectrice et une institutrice sont attachées au Conservatoire de Palerme : l'article 57 du réglement nous dit qu'elles sont chargées 1° de veiller à ce qu'à l'entrée les demoiselles ne « communiquent » pas avec des personnes étrangères; 2° de les remettre à la sortie à leurs parents ou à leurs représentants; 3° si besoin est, de les ramener à leur domicile. Attention, mesdemoiselles les Parisiennes, on imitera peut-être cela chez nous, pour rassurer vos familles!

Les cours les plus suivis sont ceux de piano, de violon et de composition.

La classe de chant donne aussi de bons résultats : elle est dirigée par M. Federico Nicolao, qui se fit d'abord applaudir, comme chanteur, sur les principales scènes d'Europe, puis devint un chef d'orchestre apprécié.

Le Conservatoire reçoit un subvention de 27.400 fr.

Son directeur actuel est le Chevalier Guglielmo Zuelli, qui vient du Conservatoire de Bologne. Il prit part, là-bas, aux premières représentations de *Tristan et Yseult* comme chef d'orchestre suppléant de Martucci.

M. Zuelli est un compositeur d'un talent élevé : tout jeune, il obtint en 1884, le prix Sonzogno avec un opéra en un acte : *La Fée du Nord*.

Ses œuvres principales sont : *Il Profeta di Korasan*,

ZUELLI



opéra-ballet en quatre actes, deux symphonies, plusieurs quatuors, *l'Hymne à la nuit* poème lyrique pour soli, chœur et orchestre, dont nous reparlerons.

J'ai trouvé en M. Zuelli, un apôtre fervent de l'art. Il a conscience de l'importance de la mission qu'il a acceptée, du rôle que doit jouer le directeur d'un Conservatoire aussi considérable que celui de Palerme, et de la responsabilité artistique qu'il encourt.

D'après sa propre expression « le classicisme le plus vrai et le plus haut placé » doit être la base de l'édifice musical et voici, dans leur ordre chronologique, les modèles qu'il conseille aux jeunes compositeurs ; d'abord pour la musique pure : Palestrina, Corelli, la polyphonie vocale de Zarlino, le théoricien musical italien le plus illustre, les fugues du Père Martini et, dominant le tout, J. S. Bach ; ensuite, pour la musique dramatique : Monteverde, Piccini, Bellini et Wagner.

Ajoutons que M. Zuelli est sans rival, en Italie, pour agencer une fugue à trois chœurs et douze voix réelles !

Un petit théâtre d'application et une fort belle salle de concerts font partie du Conservatoire.

On exécute sur le théâtre, tantôt des œuvres d'anciens maîtres, telles que la *Serva Padrona*, de Pergolèse, ou le *Maestro di Cappella*, de Paer, tantôt celles des élèves.

Ces représentations ont lieu en costume et avec toutes les ressources dont peut disposer le Conservatoire.

Nous n'avons rencontré qu'ici et à Pesaro cette facilité donnée aux élèves d'entendre leurs essais de théâtre. En France, nous l'ignorons absolument, mais

j'espère bien que, dans les projets du futur local du Conservatoire de Paris, on n'oubliera pas ce point important.

Au moment de mon passage à Palerme, la salle de concerts du Conservatoire venait d'être achevée et allait être inaugurée par un concert de gala : la dernière œuvre de Zuelli, *L'hymne à la nuit*, d'après Lamartine figurait au programme en première audition. J'ai su depuis qu'elle a obtenu un très grand succès.

Cette salle de concerts qui peut contenir 700 auditeurs est juste ce qu'il faut pour un Conservatoire ; elle se compose simplement d'un plain-pied avec une grande galerie dans le fond ; sur l'estrade, qui comporte quatre gradins, un grand orgue à deux claviers.

Son plafond plat est en bois, et il en résulte un remarquable moelleux de sonorité.

Le chevalier Zuelli compte beaucoup sur cette nouvelle salle de concerts pour le développement de son programme d'instruction et d'éducation musicales. Il y jouera toutes les productions classiques et modernes qui concourront au but qu'il s'est proposé.

Son orchestre est nombreux : 16 premiers violons, autant de seconds, 8 altos, 8 violoncelles, 8 contrebasses et l'harmonie au grand complet.

M. Zuelli dirige, en même temps, les concerts de la fondation Bonerba, qui consiste en une séance annuelle de musique religieuse, avec orchestre soli et chœurs, ordinairement à l'église de Santa-Cita.

Jusqu'à présent, il n'y a pas d'autres grandes manifestations symphoniques à Palerme. Mais une société est en voie de se former pour doter la ville de concerts réguliers.



Palerme. — Théâtre « Massimo ».

Une préoccupation constante du directeur du Conservatoire est de ramener, à la hauteur normale de 870 vibrations le diapason, qui a toujours tendance à monter.

Il y a, au Conservatoire, une classe de *Canto Corale* très fréquentée et, à la demande de la municipalité, on vient d'en créer une seconde, le soir.

Le chevalier Guglielmo Zuelli n'en est, jusqu'à présent, comme directeur, qu'à la période de mise en marche, me dit-il, pas encore de mise au point. On peut être convaincu qu'il obtiendra d'excellents résultats.

(*B*). TEATRO « MASSIMO »

Le théâtre *Massimo*, est un magnifique édifice moderne, complètement dégagé et superbement situé au centre de Palerme. Depuis peu, il s'appelle officiellement théâtre « Victor Emmanuel ». L'architecte Giambattista Filippo Basile mit dix ans à le construire et il y a une douzaine d'années seulement qu'il est terminé. Il contient 2.600 spectateurs.

Voici les dimensions de la scène :

Longueur..............................	31 m.
Largeur disponible pour la décoration ...	24 m.
Hauteur (du plancher au gril)............	36 m.
Largeur du cadre......................	13 m. 50
Hauteur du cadre......................	18 m.
Profondeur des dessous.................	12 m.

C'est le seul théâtre d'Italie qui ait des dessous aussi importants.

Il y a sur la scène un grand orgue, assez médiocre d'ailleurs.

Comme subvention, l' « impresa » n'a que l'éclairage électrique avec la jouissance du théâtre. Aussi la saison ne dure-t-elle que deux mois, au printemps. Il y a en tout une cinquantaine de représentations, dont quelques matinées le dimanche.

L'orchestre comprend 80 artistes, les chœurs autant et le ballet compte 24 danseuses, minimum pour obtenir une exécution chorégraphique satisfaisante.

Le répertoire s'étend de la *Gioconda*, de Ponchielli, au *Tannhäuser*, de Wagner : le public préfère de beaucoup, paraît-il, la *Gioconda*, mais il écoute tout de même *Tannhäuser*, plutôt par raison politique, m'a-t-on ajouté malicieusement.

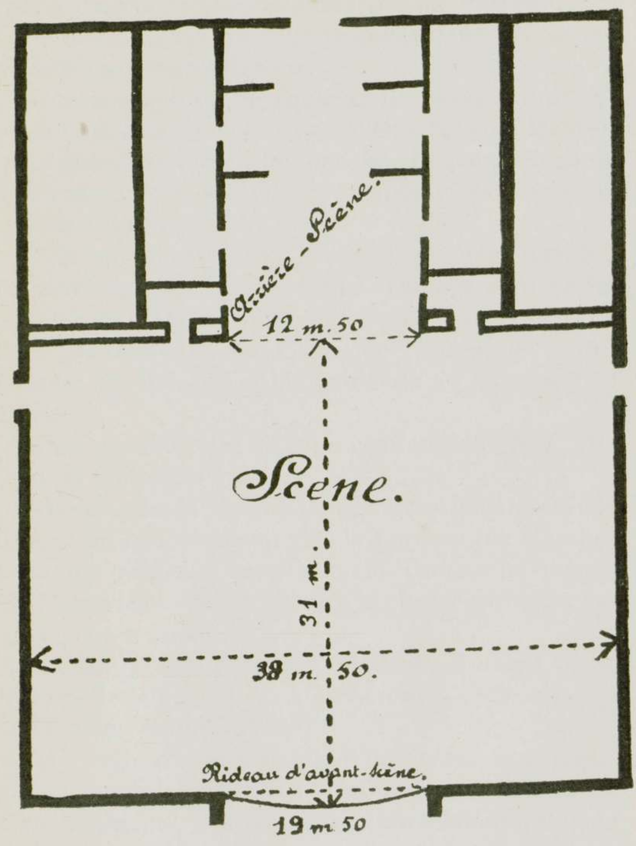
J'aime cette prédilection des Italiens pour la *Gioconda* car ce qu'il faut demander, en art, à chaque nation, c'est simplement de suivre sincèrement, son inclination naturelle et son tempérament.

C'est à Berlin, il y a déjà longtemps, que j'entendis cette œuvre pour la première fois. La représentation fut superbe, et l'interprétation très remarquable. Tout en étant moi-même absolument ravi je m'expliquai d'ailleurs fort bien que les Allemands n'aient accordé qu'un succès d'estime à cette musique ensoleillée, qui cadrait mal avec leurs froids brouillards.

Les représentations du *Massimo* sont très suivies et la société, qui est très riche, en fait un rendez-vous d'élégance.

THÉATRE MASSIMO ou VITTORIO EMMANUELE

PALERME



Échelle : 0,0020 ou $\frac{1}{500}$

16.

Il n'y a pas de propriété de loges au *Massimo*.

La direction est presque toujours dans les mains de quelque grand seigneur.

Autrefois ce fut le marquis de Ganzaria et il fit entendre à ses concitoyens notre célèbre baryton Maurel.

Le directeur actuel, le chevalier Lagana, s'ingénie à maintenir son théâtre à la hauteur des premières scènes d'Italie.

C'est lui qui est, avec le comte de San Martino, déjà cité au chapitre sur Rome, l'auteur d'un projet de trust de théâtres dans lequel sont entrés le *Costanzi*, de Rome, le *San-Carlo*, de Naples, le *Teatro Grande*, de Brescia, et bien entendu le *Massimo*, de Palerme.

Mais que vont dire de cette combinaison, MM. Ricordi et Sonzogno ? (1)

J'ai entendu au *Massimo* la répétition générale d'une œuvre qui m'a beaucoup plu, la *Lorenza*, de Mascheroni, que dirigeait, excellemment, l'auteur lui-même. M. Mascheroni était d'ailleurs le chef d'orchestre engagé pour la saison.

Sur un livret d'un intérêt modéré (il s'agit d'une histoire de brigands), M. Mascheroni a écrit une musique d'une tenue parfaite.

On y retrouve un mélange d'influences massenétiques et wagnériennes très sensibles, mais le tout est bien amalgamé, l'orchestration est éclatante, et il est

(1) J'apprends que le trust, après un essai à Brescia, n'a pas réussi et s'est dissous. D'autre part, nous avons dit plus haut que le chevalier Lagana vient de passer au *San Carlo* de Naples et a été remplacé ici par M. Ignazio Florio qui s'est adjoint le chevalier Lauria.

incontestable qu'on se trouve en présence d'un maître compositeur.

L'interprétation, avec Mme Carelli et le ténor Vignas, était parfaite.

La *Lorenza* a eu de grands succès en Amérique, mais en Italie le livret a toujours nui à l'œuvre.

Pendant les longues périodes où le *Massimo* est fermé, on donne quelques séries de représentations lyriques au *Politeama Garibaldi*, théâtre moins grand, très joliment situé aussi. Le *Politeama* est cédé, en général, à l'impresario du *Massimo*.

EPILOGUE

Voici ma tâche terminée en ce qui concerne l'Italie.

Comme conclusion, j'ai foi en l'avenir de la musique italienne, d'abord parce que le pays a pour lui le premier élément du beau, le soleil; ensuite, parce que la lignée des Bellini, Rossini et Verdi, constitue une famille impérissable ; et enfin, parce que j'ai vu là-bas des Maîtres qui, tout en jetant un regard par dessus les frontières, sont préoccupés d'une idée : rester soi.

J'aurais voulu être plus complet, plus exact, citer encore plus de noms, parler des œuvres intéressantes d'excellents compositeurs tels que MM. Galeotti, Busoni, Cappoci, Caetani, Parodi, etc., dire les espérances que donnent à l'école italienne les jeunes maestros : MM. Alfano, Filiasi, etc...

J'avoue qu'il m'a déjà fallu un grand travail pour mettre sur pied le présent rapport et je ne sache pas qu'il y ait d'ouvrage musical français aussi développé sur un sujet analogue.

D'autres viendront après moi qui feront mieux, et je me réjouirai de leur avoir tracé la voie.

EUGÈNE D'HARCOURT.

TABLE DES MATIÈRES

A

NOMENCLATURE DES CHAPITRES

(voir page 3)

B

PORTRAITS

Bolzoni. 25
Bossi (E.). 147
De Guarnieri 121
Falchi 211
Ferroni (V.) 53
Gallignani 49
Martucci. 239
Mascagni. 215
Orefici (G.). 97
Ricordi (G.). 39
Rossini. 177

Sa Sainteté Pie X 220
San Martino (Conte di) 209
Sgambati. 203
Sonzogno 43
Tacchinardi 189
Visconti di Modrone (Duca Uberto) 67
Wolf-Ferrari 117
Zanella. 135
Zuelli 273

C

VUES

Brescia... Intérieur du « teatro grande ». . . . 101
Bologne.. Cour du Conservatoire. 155
— Salle de concerts — . . 151
Catane . . . Extérieur du théâtre « Bellini ». . . 265
— Monument de Bellini. 261
Florence . Une partie de la salle de la « Pergola » 195
Gênes.... Extérieur du « Carlo-Félice» 3
Milan .... Cour du Conservatoire 59
— Extérieur de la « Scala ». 71
— Intérieur — — 75
Naples . . . Extérieur du « San Carlo » (façade sur la rue San Carlo) 243
— Extérieur du « San Carlo » (façade sur la place Saint-Ferdinand). . . 247
— Intérieur du « San Carlo 251
Padoue... Intérieur du théâtre « Verdi » . . . 111
Palerme.. Extérieur du théâtre « Massimo » . 277
Parme . . . Extérieur du « Regïo « 139
Pesaro . . . Monument de Rossini. 181
Rimini . . . Rideau du théâtre 171

D

PLANS

Bologne...	Scène du théâtre « Comunale ». . .	161
Brescia....	— « teatro Grande ».	105
Catane	— théâtre « Bellini ».	269
Florence...	— de la « Pergola »	199
Gênes	— du « Carlo Félice »	8
—	Salle — —	9
Milan......	Salle de la « Scala ».	80
—	Scène — —	81
—	Scène du « Dal Verne ».	87
Naples....	Scène du théâtre « San Carlo ». . .	255
Palerme..	— — « Massimo. » . . .	281
Paris......	— Grand Opéra	13
Parme....	— — « Régio ».	143
Rome.....	— — « Argentina ». . . .	223
—	— — « Costanzi »	219
Turin.....	— — « Régio ».	33
—	Disposition de l'orchestre aux concerts de Turin.	19
—	Disposition de l'orchestre au théâtre « Regio »	29
Venise....	Scène de la « Fénice ».	125

E

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS

Alfano 285
Alfieri 31
Altoviti. 194
Andria. 257

Angioletti (Angelo). 85
Annunzio (Gabriele d') 78
Arienzo 246
Arimondi. 257
Asger Hamerik. 90
Avogadro (Luigi) 128
Bach (J.-B.). 119, 218 275
Baggers 154
Baldelli (Mariano) 110
Balzo (duc del) 245 253
Bandini. 91, 92 93
Barabino. 5
Barbaia. 38
Barrera 132
Barrere (Camille) VII. . . . .
Barrientos 108
Basile. 279
Bassi. 15
Battistini 108
Bazzini 21 48
Beethoven 18, 22, 158, 184 205
Bellegamba 179
Bellincioni. 35, 225 257
Bellini 38, 83, 138, 180, 242, 246, 263, 264, 267
275 285
Bercanovich 17
Beretta (Caterina) 83
Berlendi 51
Berlioz. 15, 134, 225 249
Bettoli (Nicolas) 142
Bibiena. 109
Bisleti 228
Bizet. 18
Blockx (Jan). 90
Boccabadati 27

Bodoira 183
Bœhm 58
Boito. 56, 114 134
Bolzoni. 24, 27 137
Bonci. 108, 179 257
Bonerba 276
Boninsegna 179
Borelli (Medea). 191
Borgati. 15, 108 150
Borlinetto 51
Bossi (Enrico) 150, 153, 154, 159 206
Bossi (Vegezzi). 28, 61 157
Bottesini 134
Bovagnet. 73
Brahms. 22, 138 221
Brambilla (Linda). 16 267
Breton. 86
Brocca. 12
Brogi 191
Bruno 225
Bulow (Hans de) 191
Buonamici 191
Burgnein. 38
Busoni. 285
Caetani 285
Caffarelli. 242
Cain 45
Calciatti 93
Cambiasi (Pompeo). 73
Campanini.. . . . . 21, 83, 90, 108 137
Cappocci. 285
Cappelli 194
Cappriano 257
Carabbi 132
Carafa 257

Carelli 246 284
Caruso. 15, 160, 225 257
Castellano 52
Catalani. 35 56
Cavaille-Coll 28
Cavallaro 267
Cesi (Beniamino). 217
Cherubini 63, 187, 188, 193, 194, 231 233
Chevillard 24 218
Choudens. 56
Cicognani 176, 179 185
Cilea 45, 90, 246 260
Cimarosa 242
Cinotti (Tullio) 184
Cocito 35
Coghetti. 173
Colonne 23, 191 218
Colonnese 246
Comis (de) 107
Conti di Castelseprio 115
Corelli 275
Coronaro. 52
Corsi 85 132
Cortini (Zaira) 213
Cottogni 213
Dallolio. 154
Dannhauser 154
Darclée. 225
Debussy 28
Delibes (Leo). 90
Depanis (G.) 18, 21, 22, 24 35
De Santis 208
Donizetti 83, 158 254
Dubois (Théodore) 27 154
Dukas 28

Dupont (Henri) 45 90
Dupré 184
Durand (Émile). 27
Durante 242
Dvorak 221
Faccio 21, 134 160
Falchi 208, 213, 214 218
Fano 141
Farinelli. 242
Farneti. 179
Fauré (Gabriel). 123 224
Federici 52
Ferrari. 160
Ferroni (Vincenzo) 52, 55 85
Fiedler (Max). 24
Filiasi 285
Florimo 249
Florio (Ignazio). 254 283
Foroni. 21
Francalucci 27
Franchetti 15, 78, 109 206
Franck (César)... . . . . 123 221
Frescobaldi. 129
Fricci 27
Gailhard 267
Galeotti 285
Galli. 52 90
Gallignani. 48, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 65 137
Gandolfi(Ricardo). 193
Ganzaria (marquis de). 283
Garbin. 257
Gatti-Gasazza. 78
Giachetti. 191 257
Giacosa. 134
Giordano 15, 45, 78, 90, 246 258

Giraud 141
Gloria 114
Goldoni 150
Gounod 56, 78, 134 225
Graziani 160
Greffulhe (Comtesse) 208
Guarnieri (F. de) 119, 120, 123 124
Guerrini 51
Guidici 179
Gunsbourg (Raoul) 15
Haberl 179 234
Haendel 116 218
Hartmann 217
Haydn 138 218
Humperdinck 90, 108 163
Illica 134
Indy (Vincent d') 28 217
Japelli 114
Jomelli 242
Kastner 154
Krusceniski 108
Lagana 254 283
Lamartine 275 276
Lamoureux 63
Landini 194
Lara (de) 92
Larousse 228
Lauria 283
Lebeau 56
Legnani 132
Legrain 32
Léoncavallo 45 246
Léoni 51
Lesueur 187
Liszt 205

Lombardo 260
Lorenzi 191
Luca (de) 108 213
Lucca. 37
Lucia (De) 246 267
Lulli 188
Lyon. 58
Maggi 85
Malvestio (Domenico). 113
Mancinelli 18, 21, 108, 137, 158, 160 225
Mantovani 180
Mapelli. 52
Marcello (Benedetta) 115
Marchetti. 85 208
Marchisio. 246
Marconi 225
Mariani. 160
Mariani-Masi. 191 221
Mariotti. 191
Marmier. 227
Martini. 149 275
Martucci. 21, 150, 158, 206, 245, 246 272
Marx. 180
Mascagni. 42. 45, 56, 85, 86, 137, 176, 206, 207, 217 225
Mascheroni. 283
Mascioni. 179
Massenet . . 16, 28, 31, 41, 42, 52, 78, 89, 90, 208, 225
Mattei (Stanislao). 149, 158
Maurel. 225 283
Mauri (Achille). 217
Meduna. 124
Mendelssohn. 18, 22 23
Mercadante 242 254
Merelli. 38
Meyerbeer. 78 163

Mingardi 85
Mocafico. 15
Montemezzi 85
Monteverde. 275
Moranzoni 86
Mori. 267
Morichini. 222
Mozart. 188
Mugnone 83 160
Napoli. 246
Nicolao (Federico) 272
Nikisch 5 150
Nisard VII . . . .
Nouvelli 27
Offenbach. 164
Orefice. 15, 45 89
Orefici (Girolamo) 107 108
Orlando VII . . . .
Ormeville (d') 134
Pachner 28
Pacini (Giovanni). 188
Padovani (Ettore). 65
Paer. 275
Paesiello. 242
Paganini 1
Pagliano 201
Pagliara (Rocco) 245
Palestrina 208 275
Paletti 173
Parodi. 285
Pasdeloup 17
Pedrotti 17, 18 176
Pellegrino-Neri. 130
Pergolèse 242 275
Perosi (abbé). 225, 234 236

Perruchot (abbé). 237
Persiani (Fanny). 191
Petrella.. 213
Petri. 179
Piccini. 242 275
Picolellis (O.de) 193
Pie X (Sa Sainteté). . . . . 153, 227 à 241
Piermarini. 74
Pinelli. 21 213
Pinkert 108 225
Pinto. 213
Pintorno. 51
Pizzardi (Camillo) 158
Platania (Pietro) 263
Polleri. 1, 2 5
Pollini (Cesare). 113 114
Pomé 160
Ponchielli 56, 90, 134, 201, 221, 225 280
Pothier (Dom) 234
Pozzoli. 57
Pressi 46
Puccini 42, 45, 46, 56, 78, 86, 103, 108, 128, 132, 134, 145, 163 258
Raimondi (Pietro) 271
Re Riccardi 164
Richter (Hans). 23 194
Ricordi 37, 38, 41, 42, 45, 46, 62, 73, 89, 257. . . . 283
Riemann. 180
Righi (Telesforo) 141
Rocco 257
Romanini 95
Rossini 18, 21, 38, 42, 83, 128, 138, 158, 175, 176, 179, 180, 184, 185, 186, 231, 246, 254. 285
Rovescalli 46
Ruffo (Tito) 257

Sacerdote 32
Sada (Carlo) 264
Saibene 85
Saint-Saëns. 221 245
Saladino 52
Sammarco 108 257
San Martino e Valperga (Comte de). . 208, 218 283
Sanna (de) 254 257
Sansoni 191
Scarlatti 242
Schiavazzi 179
Schott 206
Schubert. 263
Schumann 134, 158 193
Scontrino. 191
Selva (Antonio). 124
Serafin (Tullio). 22 86
Serignano 257
Serrao 246
Sgambati. 21, 205, 206, 207, 213 221
Signorini. 213. 225
Sivori 5
Smetana 90
Sonzogno. . . 37, 42, 45, 78, 89, 90, 207, 257, 272 283
Sormani 47
Spontini 242
Stanguellini 58, 157
Stohwasser. 167
Storchio 52
Stracciari 150
Strauss (Richard) 22, 24 35
Strozzi (Prince). 197
Sturani. 86
Suvini 85
Tacchinardi 188, 191, 192, 193 194

Tacconi 158
Tamagno. 27
Tamburini. 61
Tebaldini. 137
Tedeschi. 58
Tedoldi (Agide). 141
Tessari. 52
Tetrazzini 191
Timroth (Irma). 132
Torchi 154
Toscannini 21, 22, 35, 83, 108, 137, 158 160
Tusinini (Manlio). 167
Vaneri (Filippi) 51
Vanzo 86
Vellani. 154
Venturi 95
Verdi 18, 41, 46, 56, 65, 66, 78, 83, 85, 86, 92, 128
132, 134, 138, 145, 173, 221, 231, 246 285
Vesella 221
Vezzani 150
Vigna 86
Vignas. 284
Villanis 180
Visconti di Modrone (Duca Uberto). 64 78
Vitale 86
Wagner (Richard) 15, 21, 22, 31, 35, 42, 65, 66, 78
128, 138, 150, 160, 163, 168, 185, 201, 205,
208, 275 280
Walker 218
Wambach 234
Weber. 249
Weingartner. 23
Wolf-Ferrari. 116, 119 124
Zanardelli (Guiseppe). 103
Zanella (Amilcare) . . 137, 138, 141, 179, 180, 185 186

Zanzi (Angelo) 165, 166, 167
Zarlino. 275
Zenatello. 108
Zerboni 85
Ziegler 58
Zinetti 16
Zuelli (Guglielmo) 272, 275, 276, 279
Zumpe 168

Imp. Paul Dupont. — Paris, 2e Arrt. — 21.1.1907 (Cl.)

